中国近现代音乐家评传



汪毓和 著

上册·近代部分

文化艺术出版社

封面设计 关 明

ISBN 7－5039－0496－8
I·277 定价：3.80元

中国近现代音乐家评传

（上册·近代部分）

汪毓和　著

文化艺术出版社

（京）新登字 140 号

中国近现代音乐家评传
（上册·近代部分）
汪毓和 著

文化艺术出版社出版
（北京前海西街17号）
新 华 书 店 经 销
文 字 六 〇 三 厂 印 刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.5 字数 207,000
1992 年 5 月北京第 1 版 1992 年 5 月北京第 1 次印刷
印数 0,001—1,500 册
ISBN 7-5039-0496-8/I·277
定价：3.80 元

关于《中国近现代音乐家评传》的编写说明

文化艺术出版社约我写一部系统介绍中国近百年来代表性音乐家的读物。作为一个从事多年中国近现代音乐史的教师，深感要完成这一写作任务难度是不小的。因为过去对我国音乐家的专门研究的底子很薄，可供参考的文献少得可怜，对不少音乐家连资料工作都几乎要从头做起。但是我终于还是把这项工作接了下来，觉得自己有不可推卸的责任在这方面努力去开个头。不管写出来的水平如何，我想只要自己认真尽力去干，或许对广大读者及有关方面还可提供一些参考。

对于这部书究竟应如何写？是写成一系列文学性小传的集子，还是写成专题研究式的论文集？另外，对音乐家的选择、内容重点、文字体例等等，均跟编辑部反复商量，取得了如下一致的认识。即一，对音乐家的选择对象主要限于作曲家（还包括民主革命时期个别音乐理论家和民间音乐家），而对演唱、演奏等表演艺术家暂时一概不选。因为对作曲家的评介均可以其作品为据，对演唱演奏等表演艺术如缺乏足够的第一手音像资料是难以作出具体而有说服力的评介的，还不如暂时不写，留待其他同志以后来弥补这个缺陷。二，写作内容侧重对其音乐风格、艺术成就进行评介，同时也对其生平发展道路作概要的介绍。三，考虑到这部书的篇幅，不可能把应该写的作曲家都列入，也很难将列入的作曲家的代表作都一一介绍，只能以个人的见解和当前音乐界资料

积累的实际条件，选择一些代表性的人物和作品作重点的介绍。四，为了使读者对中国近百年来音乐发展有个概要的认识，在重点介绍这些音乐家之前，另写出阶段性的概述，以作为补充。五，全书文字力求简明通顺，材料力求准确有据，一概不作任何文学性的虚构和艺术夸张。

全书拟按“民主革命时期”和“社会主义时期”分成上下两册。对我国近现代史历史分期的看法，我倾向将整个“民主革命时期”统称为“近代”，将“社会主义时期”称为“现代”。所以全书统一定名为《中国近现代音乐家评传》。上下两册的篇幅大致为每册20至25万字，估计下册的篇幅要稍大于上册。

经过一年多的努力，上册部分已完稿。上册共分20章，除第一章作为民主革命时期音乐发展的“概述”外，从第二章起均为一章介绍一位音乐家。其中第九章“王光祈”、第十一章“青主”系由王凤岐同志所写，第七章“刘天华”、第八章“华彦钧(阿炳)”系由程源敏同志和我合写的，其余16章均由我个人执笔所写。该书全部谱例的绘制均由程源敏同志担任。因此，尽管全书的著者仅署我个人的名字，而实际上是我们三个人合作的产物。本书又承蒙中国音乐家协会主席、著名作曲家、音乐理论家李焕之同志为之作序。谨在此向李焕之同志以及王凤岐、程源敏同志致以深切的谢意！

最后，如前所述，这是个人一项尝试性的工作，由于水平有限、写作过程又较仓促，难免存在许多缺点和错误，希望广大读者及同行、专家们多多批评赐教！

汪毓和

1987年8月

序

李焕之

音乐史学家汪毓和曾悉心研究我国近现代音乐文化的发展史，长期以来积累了相当丰富的史料。最近他完成了一部以评述音乐家的创作活动为主要内容的《中国近现代音乐家评传》。我很赞赏这种著述，可以说，比较广泛而系统地评述我国近现代作曲家的(而且还不限于已故去的作曲家的)评传，这还是第一部，也可以说是以音乐创作为核心的中国近现代音乐发展史的论著。

我认为，人类文化的发展，无不以创造性的建树作为推动历史前进的动力。音乐文化的历史长河，就是包括在人类创造精神财富的历史之中。这就是说，音乐创作是研究音乐历史的核心，也是体现音乐文化进步的主要标志。我国近现代音乐文化的发展进步，如果以作曲家的创作活动为核心来加以阐述，那是很有意义，也是非常必要的。当然，音乐创作活动在整个音乐事业中不是孤立的，它必然要受到音乐活动的各种条件的扶持——如音乐教育、音乐表演艺术与音乐传统、外来音乐的继承、借鉴，尤其是社会音乐生活对创作的支持等等，音乐创作才能得到长足的发展。但是如果没有自己国家、民族的创作，也就谈不到自己国家、民族的音乐文化。

对我国近现代作曲家及其作品的评述，曾经由于出发点及评论角度不同而有过各不相同的见解。不过，我认为对历史的发展要有一个公正的态度，也就是说要给作曲家以一个客观的、公

允的历史地位，要恰当地评价每位作曲家在我国近现代音乐文化史中所作出的贡献，不用夸大乃至神化，也不必以某种不适当的观念来极力加以贬低乃至否定。我想，随着当前的社会变革和观念更新，在音乐理论领域中已经开始了音乐史学的更深层次的理论探索，对于音乐的艺术规律与审美意识也不断出现了新的见解。譬如关于音乐的阶级性与现实主义传统问题，音乐的时代与历史特征，民族传统音乐、民族音调体系与民族性格的继承与发展，以及对外来音乐成果的吸收与借鉴等等，无不启迪着我们对历史的估价作多方面的探讨甚至重新认识。

从这个意义上来说，汪毓和同志这部音乐家评传将给我们提供可贵的研究成果。他通过对史料的分析和研究，阐述自己的观点，对我国近现代作曲家及其作品作出评价，这些都有利于推进音乐史学向深度和广度进行探讨。

近现代音乐史的研究工作，是长期以来音乐理论界所共同关注的重要课题，这又是一项科学性很强的学术问题。当然，历史的发展离不开各个时期的政治背景和社会经济生活的基本情况。但对于学术问题的探讨，还是本着百家争鸣的方针，各家的见解难免有偏颇之见，这是完全正常的现象。不同见解的讨论正有利于使大家的认识逐步深入而趋于一致，以求对音乐文化的历史发展作出科学的、实事求是的判断。

以上就是我对汪毓和同志这部著作的问世所寄予的希望。

1987 年 9 月写于北京

目　录

第一章 总 论

1840年鸦片战争以后，随着中国社会性质的演变和人民反帝反封建斗争的发展，中国近代音乐文化的历史基本上是沿着两条线索向前发展的。一是随着社会政治、经济和人民社会生活的变化，直接继承数千年丰富的民族文化历史遗产的各种传统音乐(民歌、歌舞、器乐、说唱音乐及戏曲音乐等)也发生了巨大而深刻的变化。但是,由于种种原因,这种演变并没有完全纳入中国近代新文化发展的行列。它们基本上是在社会经济的影响和推动下，为了自身的生存，而相互影响、相互竞争，逐步从内容到形式不断自发地进行变革的。二是在日益加重的西方经济、政治、文化的侵略和影响下，随着我国资本主义经济、政治和中国近代新文化的发展而逐步建立和发展的一种新的音乐文化。它从无到有、由小到大，一直基本结合我国民主革命的进程和我国新文化的总潮，不断加强其对整个人民革命斗争和群众社会生活的影响，并逐步造就了一批批为我国人民所崇敬、为世界人民所注目的优秀的音乐家和音乐作品。

中国近代新音乐文化的发展大体上可以分为四个阶段：一、以“学堂乐歌”为中心的“初期阶段”(1902—1919)；二、以“五四”新文化运动为中心的20年代(1920—1930)；三、以抗日救亡爱国运动为中心的30年代(1931—1940)；四、以民族民主解放斗争为中心的40年代(1941—1949)。

一

在上世纪末期，康有为、梁启超等“维新派”的主要代表一直大力鼓吹“废科举”、“兴学堂”的“新学”主张。从1902年以来，改革派的知识分子先后在日本和国内积极宣传效法西洋与日本，以便创立中国的“新乐”。最初，他们的活动主要是编写、刻印和教唱学校歌曲。这些活动不仅适应了当时宣传新文化、新思想的改革要求，也适应了日益获得发展的“新学堂”开设“乐歌”课的客观要求。因而习唱“学堂乐歌”很快形成社会上的新风尚，特别在青少年知识分子中产生了深远的影响。1912年中华民国成立后，正式颁布法令将“乐歌”课列为我国小学、中学、师范学校等各类学校的正式课程，我国以“学堂乐歌”为中心的新音乐文化的发展才获得了稳固的社会基础。在这将近20年的时间内，编印出版的各种唱歌教科书及散见于各种报刊中的“学堂乐歌”约有1400多首。同时，也出现了我国近代音乐史上第一批从事普通音乐教育的音乐教育家，其中最突出的代表为沈心工、李叔同、曾志忞、高寿田等人。

1919年的“五四”反帝爱国运动和1921年中国共产党的建立，把中国的民主革命斗争和中国近代新文化运动推向了一个新的阶段。从这时开始，中国的新音乐文化又分别沿着两个方向向前推进。一是在中国共产党的直接领导下，为了配合工农革命斗争的需要，在革命斗争蓬勃展开的地区，掀起了十分广泛的群众性革命歌咏活动。不少革命工作者及工农群众，以群众或自己所熟悉的曲调编写了大量工农革命歌曲。但由于当时历史条件的局限，几乎不可能从中产生专业的音乐家。二是在“五四”新文化运动的影响和全国各地中小学普通音乐教育迅速发展的形势推动下，迫切要求创建各种新的专业音乐事业，特别是新的专业音乐

教育事业，以满足对专业音乐人材和音乐师资的需要。从1920年后，以北京、上海为主的大中城市，各种群众性的音乐社团和一批专业音乐教育机构(如“北京大学音乐传习所”、“上海专科师范音乐科”、“北平艺术专门学校音乐系”、“上海美术专科学校音乐系”以及“国立音乐院”等等)先后建立了起来。各种音乐刊物、各种音乐理论书籍及创作歌曲集等等也编印出版了，城市音乐演出活动也逐渐活跃起来。总之，到这时期，中国的专业音乐文化事业，开始以崭新的面貌得到了全面的创建和发展。

在这十年内，中国近代音乐史上出现了第一代专业音乐家，当时他们大多数以从事音乐教育工作为主，其中突出的代表是萧友梅、杨仲子、赵元任、黎锦晖、吴梦非、刘质平、刘天华、王光祈、丰子恺、邱望湘、沈秉廉、柯政和、钱君匋等。另一批如民间音乐家华彦钧(阿炳)、何柳堂、吕文成等在这时期也作出了不少成绩。

萧友梅、杨仲子、刘天华等主要从事专业音乐教育事业的创建。其中萧友梅又是我国近代音乐史上对各类音乐创作(特别是学校歌曲的创作)领域最早进行开拓的主要代表，而刘天华则是在专业音乐界最先对民族器乐的创作和演奏作出主要贡献的突出代表。黎绵晖、吴梦非、刘质平、邱望湘、沈秉廉等人仍主要面向中小学普通音乐教育，其中黎锦晖所创作的儿童歌舞剧和儿童歌舞表演曲取得了空前广泛的社会影响，并为中国的新歌剧和城市歌舞音乐的发展积累了最初的经验。

赵元任是当时最先把注意力投入于艺术歌曲创作的突出代表。他这时期所写的声乐作品，特别是《新诗歌集》及其“序言”、“后记”等，展示了他独特新颖的创作风格和有关音乐与音乐创作的独到见解。这些作品鲜明地体现了“科学”与“民主”的“五四”精神，其音乐语言与艺术手法上的新颖独创，也达到了我国当时音乐创作的最高水平。特别是他通过自己的创作实践对具有

中国民族风格的新的音乐语言(包括音调、节奏、和声等)和艺术形式(包括歌调与语言音韵，伴奏织体与演唱风格等)的探索，给中国音乐界以深远的影响。

王光祈、丰子恺主要在音乐学研究和中外音乐理论、中外音乐历史知识的介绍方面作出了令人注目的建树。前者的写作对象主要是音乐工作者，目的是为了开拓音乐理论研究的各个领域；后者的写作对象主要是广大音乐爱好者，目的是为了向群众普及音乐知识。柯政和、钱君匋主要在音乐出版事业方面作了突出的贡献。

华彦钧(阿炳)代表了一大批直接来自于民间的音乐家，他们不仅通过自己的演奏保存了我国优秀的民族器乐传统（包括传统的曲目，传统的演奏方法与风格等等)，并通过自己不断的艺术实践进行创作的探索。但是，他们所取得的成就和探索大多由于其社会地位的“低贱”而被埋没。何柳堂、吕文成等是从事广东音乐创作和演奏的民间音乐家，代表了当时城市中产阶层和平民职员阶层中的一批音乐爱好者或职业音乐家，他们为发展有特色的、新的地方乐种也作出了可贵的创造和贡献。

二

本世纪30年代初，中国革命力量被迫从城市转入农村，工农红军的建立和革命根据地的开辟，为第二次国内革命战争揭开了新的一页。军事上的“围剿”与“反围剿”反映了国内革命与反革命的阶级斗争又趋于紧张。同时，“九·一八”事变推动了救亡抗日运动的高涨，广大人民群众的正义要求，同反动政府顽固坚持所谓“先安内、后攘外”的反共卖国政策之间的矛盾冲突也日趋尖锐。与此同时，在中国共产党的直接领导下，革命的文艺工作者以上海为中心，积极开展了“左翼”文化运动，开始了对国民

党反动统治的文化“反围剿”。可以这样说，30年代以来我国社会生活呈现出各种政治力量的反复较量、各种社会思潮相互渗透影响的复杂局面。几乎所有生活在这个年代的人都不可避免地要受到这种错综复杂的社会矛盾的不同影响。有些人逐渐坚定走向革命的道路，有些人则渐渐走向革命的对立面，有些人则随着形势的发展长期在进步与倒退之间摇摆徘徊。但总的讲，这种错综复杂的斗争没能阻挡住整个进步潮流的不断增长，反侵略和反压迫的人民革命力量，在斗争的烈火中愈战愈强，并日益获得广大群众的支持。

经过“五四”以来十年的努力，中国近代新音乐文化无论在事业的建设或专业队伍的建设方面都奠定了向更高一层前进的基础。一方面，以上海国立音乐专科学校为中心形成了一支经过学院培养的专业队伍，在音乐创作、音乐表演、音乐理论研究等方面取得了值得重视的新成就；另一方面，以“左翼”音乐运动为契机、继承了以往工农革命歌咏活动和国际工人运动中的革命歌咏活动的传统，逐步建立了一支以发展革命音乐为主旨的专业队伍，在音乐创作(特别是群众歌曲)和歌咏运动方面取得了不可否认的巨大的社会影响。这两方面的力量又随着救亡运动的逐步发展，在反帝爱国这一交叉点上得到了汇合，形成了1938—1939年我国音乐界空前大团结的新局面。

20年代末30年代初，一批新的专业音乐家相继登上我国的乐坛，其中理论作曲方面有黄自、青主、陈洪、缪天瑞、唐学泳、李维宁等，声乐方面有周淑安、应尚能、赵梅伯等，器乐和指挥方面有马思聪、吴伯超、朱英等等。这些新的音乐家，大多数在我国各专业音乐院校（其突出的代表即上海的“国立音专”）从事教学工作。也就是说，由于当时我国近代音乐事业发展的客观需要，仍要求把培养专门音乐人才的工作放在首要的地位，而音乐家们各自的专业活动还只能处于次要地位。在我国

音乐家以及一些当时在我国生活和工作的外籍音乐家（如查哈罗夫、福阿、苏石林、欧萨柯夫等等）的培养下，到30年代中期又涌现了一批新一代的音乐家，其中理论作曲方面有贺绿汀、刘雪庵、江定仙、陈田鹤、张昊等，声乐方面有黄友葵、喻宜萱、郎毓秀、蔡绍序等，器乐方面有戴粹伦、丁善德、李献敏、陈又新、张贞黻、谭小麟等等。同样，他们之中除少数人能一度从事专门的创作和表演活动或取得出国深造的机会外，大多数仍必须以从事音乐教学作为自己的主要职业。当时中国的社会现实条件还不可能使这些音乐家集中全部精力充分发挥自己专业技能与才华。

当时这些音乐家的创作主要集中于声乐的各种体裁（群众性的合唱曲、抒情性的艺术歌曲、学校歌曲、儿童歌曲以及清唱剧等大型声乐套曲），而乐器创作数量很少。因为当时中国还没有一个自己办的、正规的、职业管弦乐队，人才和资金都相当困难，政府又不重视，所以，我国器乐创作的发展得不到应有的物质基础和群众基础。

黄自是当时最突出的一位作曲家。他所写的各种形式的声乐作品以其简练的技法、严谨的结构、流畅而深情的旋律以及生动而鲜明的形象给人们留下了深刻的印象。

李维宁从欧洲留学返国后，在“国立音专”担任理论作曲教学工作。与黄自相仿，他的作曲才能也是多方面的。从他当时所写的声乐作品看，他更喜欢选择富于诗情画意的题材，同时也勇于探索具有中国特色的多声音乐风格。应尚能与周淑安当时在“国立音专”主要从事声乐和合唱指挥的教学工作，他们为了教学工作的需要也创作了不少具有相当影响的声乐曲。应尚能的作品，偏重于适应专业声乐演唱的需要；而周淑安的作品则较多集中于儿童歌曲及中小学学校歌曲这个范围。

青主及他的妻子华丽丝当时也在“国立音专”工作，青主主要从事音乐理论研究、评论和刊物的编辑工作，而华丽丝主要从

事钢琴的教学。他们也写过一些以古代诗词为题材的、具有一定影响的声乐独唱曲。

在当时较年轻的作曲家中，陈田鹤最先通过艺术歌曲和儿童歌曲的创作显露出自己的创作才能。他的作品在艺术气质的清雅和技法的精细、工整等方面，都非常接近于黄自。

贺绿汀较早把注意力集中于电影音乐的写作。他先后为十四部电影写了配乐，并创作了一批民族风味浓郁的抒情性插曲，深受当时广大群众的喜爱。随着救亡歌咏运动的蓬勃开展，贺绿汀又写了一批充满爱国热情的合唱歌曲（如《游击队之歌》、《垦春泥》、《胜利进行曲》）和戏剧性、抒情性的独唱曲（如《嘉陵江上》、《心头恨》、《阿侬曲》等）。他的作品比较注意结构的严谨和技法的简练，但在音乐语言和作品感情上，贺绿汀更突出音乐风格的质朴自然和平易近人。

刘雪庵与江定仙在儿童歌曲、学校歌曲、抒情歌曲、古诗词歌曲、合唱曲和电影音乐等方面都留下一些好的作品。刘雪庵创作的特色是更注意音乐抒情委婉、通俗易唱，而不求在艺术技巧上的精雕细刻；因此他的创作数量多，社会影响大，但质量不平衡。而江定仙则恰恰相反，他的创作的数量较少，但他对自己每一首作品都务求在艺术技巧上做到无懈可击，其创作的社会影响则不如贺绿汀和刘雪庵。这四位黄自的弟子也都写过为数甚少的器乐作品，其中贺绿汀的《牧童短笛》、刘雪庵的《中国组曲》等，曾为著名现代俄籍钢琴家、作曲家齐尔品所赞赏，并将其介绍给欧美、日本各国。这些作品也得到我国音乐界的充分肯定。

原籍福建、出生于台湾、留学于日本的作曲家江文也，也是从 30 年代开始登上乐坛。他先后写了一系列富于特色的，值得重视的作品，如管弦乐《台湾舞曲》、《白鹭的幻想》，钢琴曲《五首素描》、《北京万华集》以及声乐组曲《台湾山地同胞歌》、合唱《潮音》等等。江文也的这些作品以其技法的新颖、构思的大胆和音

乐风格的浓郁乡土气息而引人注目。由于当时台湾还处于日本帝国主义统治下，江文也只能经常以“日本音乐家”的面目出现在世界和日本乐坛，相反在祖国音乐界反而鲜为人知。

30年代在国民党统治区，在“左翼”文化运动及田汉、安娥的启发推动下，聂耳、任光、张曙、吕骥等组成“歌曲研究会”、左翼“剧联”音乐小组等音乐组织，并配合“左翼”戏剧、电影运动的发展从事革命群众歌曲和革命抒情歌曲的创作和传播。聂耳、吕骥、任光最先成功地创作了一批富于革命乐观主义和民族精神的、战斗性与抒情性相结合的、符合大众化要求的声乐作品，为我国音乐创作的发展开创了一代新风。随着1935年抗日救亡群众运动的逐步走向高涨，左翼音乐工作者积极开展群众性的救亡歌咏运动，并团结鼓舞了一大批音乐界的进步力量及群众歌咏活动中的主要骨干，逐步掀起了一个声势浩大的、群众性的革命歌咏运动的洪流。其中主要的代表有贺绿汀、沙梅、冼星海、阎述诗、张寒晖、孙慎、周巍峙、麦新、孟波、联抗、章枚、何士德、刘良模等。大批各种形式的救亡歌曲，同聂耳、任光、吕骥等人的歌曲一起在全国各地各阶层群众中广泛传播，无数群众性的救亡歌咏团体象雨后春笋般地迅速成长。以抗日救亡为主要内容的爱国主义思想，促使音乐界内部以及音乐界和广大音乐爱好者团结一致，逐步形成一个势不可挡的新局面。

1936年初，“左翼”文化工作者为了有利于组成广泛的抗日民族统一战线，主动解散了“左翼”各文化组织，提出了“国防文学”和“国防戏剧”等口号。以吕骥为代表的革命音乐工作者，也相应提出了“国防音乐”和“新音乐运动”的口号。自此之后，更多的专业音乐家纷纷投入到救亡歌咏的行列，形成了抗日战争初期以武汉和延安为中心的抗日救亡歌咏的新高潮。不少音乐家（如冼星海、贺绿汀、吕骥、向隅、郑律成、何士德、周巍峙、麦新、李焕之、瞿维、王莘等）为了抗日斗争，毅然投身于抗日文艺宣传

工作，并先后在延安、晋察冀、苏北等抗日民主根据地长期从事根据地的音乐建设。不少音乐家（如孙慎、联抗、舒模、费克等）同一部分革命的戏剧、电影演员一起组成“抗敌演剧队”，长期转战各国民党统治区，在广大群众中从事艰苦卓绝的革命文艺宣传工作。为数更多的音乐家不愿在敌占区为敌伪服务，长途跋涉先后集中于重庆、昆明、桂林为主的“大后方”，坚持在战争条件下的音乐教育、演出、出版以及群众音乐运动工作。在30年代后期，随着救亡抗日斗争的发展和全面抗战的爆发，中国的音乐界面临民族存亡的战火洗礼，出现了完全不同于以往的、与广大群众密切联系并迅速发展壮大的新形式。绝大多数的中国音乐家为了祖国的独立和尊严，为了抗击帝国主义的野蛮侵略，都作出了自己应有的贡献，甚至有些音乐家还为此付出了鲜血和生命。

“左翼”音乐运动和救亡歌咏运动的发展，促使战斗性的、大众化的齐唱、合唱歌曲和抒情歌曲创作获得了突出的发展，而以反映作曲家个人情感为主的，技术上比较精深的艺术歌曲创作则相对大大减弱了。为了充分及时发挥歌曲在广大群众中的宣传鼓动作用，以群众熟悉的传统曲调改填新词的“填词歌曲”（即所谓“旧瓶装新酒”）及运用各地方言演唱的“方言歌曲”曾一度作为新的形式而受到重视。此外，带有简单情节和布景、道具的适合于在街头移动演出的“活报剧”（或“歌舞活报剧”），也成为这时期一种比较受欢迎的、典型的综合文艺形式。当时不少“活报剧”都有配乐及插曲，例如《放下你的鞭子》、《芦沟桥》等。歌剧这一形式也在这种情况下引起了音乐界的重视，吸引着一部分音乐家努力去进行多方面的探索，如《农村曲》（向隅等作曲）、《大丹河》（吕骥等作曲）等大体上跟“活报剧”的形式比较接近，或可说是比较突出音乐的一种“活报剧”。而《军民进行曲》（冼星海作曲）、《上海之歌》（张昊作曲）、《郑成功》（郑志声作曲，未完成）等，则是形式上比较接近于欧洲歌剧传统的、中国式大型歌剧。战争

的环境和群众歌咏活动的广泛开展，不仅使各种形式的群众歌曲获得了空前的迅速发展，也为大型声乐体裁的发展创造了非常有利的条件，出现了象冼星海的《黄河大合唱》那样的划时代的音乐杰作。另外，张曙、冼星海等人从传统的说唱音乐中获得启发，写了《丈夫去当兵》、《梁红玉》等作品，为新型的说唱性叙事歌曲体裁的发展作了有益的尝试。

总的说，30年代是我国近现代音乐历史发展中最值得重视的十年。在这十年间，我国的新音乐文化已开始进入一个全面提高的阶段。同时，中国革命音乐文化事业也正是在这个阶段开始得到开拓和奠基，并随着救亡歌咏活动的发展得以迅速成长壮大，逐步成为推动我国近代音乐文化迅速向前发展的主流，使我国的近代音乐在近代人民革命的事业中发挥巨大的鼓动和教育作用。这十年也是在整个中国近代新音乐发展过程中承前启后的重要阶段，它实际上为我国后来革命新音乐的大发展奠定了基础、确立了方向、积累了经验。

四

从40年代开始，中国实际上形成了“沦陷区”、“国统区”、“抗日民主根据地”三种不同政治体制同时并存的局面。三个地区政治条件的不同决定了这三个地区人民音乐生活和音乐文化的发展也形成各自的特点。在沦陷区，由于敌伪的残暴统治，绝大部分音乐工作者深入各抗日民主根据地或到西南“大后方”，沦陷区人民音乐生活显得相当贫乏、沉闷。当时仅在上海、北京还保留一些专业音乐学校，继续进行一些音乐教学及与之有关的少数创作、演出活动。除了极少数适应敌伪统治需要的反动政治歌曲外，一切带有进步爱国倾向的音乐创作都处于绝对禁止之列，音乐创作活动几乎处于停滞的状态，个别作曲家只能以古代的题材

写作一些无损于敌伪统治的作品。当时唯有庸俗的电影歌曲在沦陷区获得了空前的泛滥。几乎所有的电台广播、剧场舞厅、娱乐场所、唱片乐谱出版物以至中小学校都充塞着各种各样的电影歌曲，电影歌星被当成是群众心目中的“歌唱家”。这说明这些电影歌曲适应了敌伪统治者的需要，获得了他们的支持，也说明了沦陷区广大群众精神生活的空虚、贫乏。这些电影歌曲客观上在当时产生了帮助敌伪统治者粉饰太平、麻痹人民的反抗意识的恶劣的社会影响。

由于国民党统治区还保持一个国共合作的抗日民族统一战线的局面，吸引着不少专业音乐工作者从全国四面八方聚集在那里，因而国统区的专业音乐教育、音乐出版和音乐表演等事业仍在战时条件下得到一定的坚持。但是，国民党统治者从40年代开始又渐渐恢复其“消极抗日、积极反共”的反动政策，以至到抗日战争胜利后又挑起内战妄图实行其“一党专政”的法西斯统治，因而国统区的政治形势日趋紧张，社会矛盾愈益激烈。这种状况促使本来已经基本团结在一起的音乐队伍在政治上又渐渐产生左、中、右的分化。当时国统区的人民音乐生活呈现出比较活跃、多样和矛盾错综复杂的现象。各种形式的音乐表演（独唱、独奏、合唱、合奏、歌剧等）以及各种政治倾向的歌咏活动都在各自的条件下得到一定的发展，代表各种倾向的音乐期刊和出版物也陆续得到发行。

在“解放区”（在抗日战争时期称为“抗日民主根据地边区”），由于政治条件比较单纯（基本上完全处在人民政权的领导下），民主空气比较浓厚，领导与各阶层群众之间也比较团结，以抗日斗争（后来为解放战争）为中心内容的音乐活动始终十分活跃。解放区的专业音乐工作者分别集中在延安以及晋察冀、晋冀鲁豫，苏北山东以及后来的东北等解放区，从事音乐教学、音乐创作及开展群众歌咏活动、新秧歌运动等活动。解放区地处经济比较落后，交

通不太方便的各省“边区”，基本上以农村为主，而这些地区恰恰是相持阶段后抗日战争的主要战场，也是敌伪反动派和国民党顽固派夹持的地带，造成面临战争的压力特别重、物质条件特别困难的境况。因此，解放区的音乐工作不得不从过去以城市为中心、以市民为主要对象，转为以农村为中心、以农民和农民干部为主要对象；同时，也决定了解放区的专业音乐教育只能采取短期干部轮训的方式，其音乐教育主要以培养从事群众音乐活动的专门人才为主；其音乐活动的方式也以群众歌咏活动及秧歌剧、新歌剧的演出活动为主，其音乐创作必然不断加强与农村民间音乐的联系。带钢琴伴奏的艺术歌曲、大型合唱以及各种形式的器乐创作，在解放区当时缺乏必要的物质基础和群众基础的条件下都难以得到发展。

在我国40年代各种形式的音乐创作中群众歌曲创作仍占最重要的地位。尤其是解放区的群众歌曲创作不仅数量惊人，而且在音乐语言和感情上体现出更鲜明的民族性格和劳苦大众的素质。如果说30年代聂耳等人的群众歌曲成功地体现了在旧社会重压下劳苦大众已经觉醒，正在为自身的解放进行严肃的斗争，那么40年代解放区的不少群众歌曲已成功地反映了边区广大人民群众在党的领导下翻身作了主人，正为了全民族的解放和祖国的新生在不断地胜利前进！如李伟的《行军小唱》，张非的《让地雷活起来》，卢肃的《团结就是力量》，王久鸣的《你是灯塔》，曹火星的《没有共产党就没有新中国》，刘炽的《胜利歌舞》，李焕之的《民主建国进行曲》，贺绿汀的《新中国的青年》，马可的《民主青年进行曲》和《咱们工人有力量》，朱践耳的《打得好》等等。值得注意的是，在40年代国统区的群众歌曲中，出现了一些对法西斯反动统治表示无比愤慨、憎恨并给以无情讽刺与揭露的，以及对民主自由新社会热烈向往的作品。如舒模的《你这个坏东西》、《大家唱》，费克的《哀金城江》、《疲劳的憧憬》、《五块

钱》，宋扬的《古怪歌》，孙慎的《民主是哪样》以及罗忠鎔（笔名菩萨）的《山那边哟好地方》等等。

抒情歌曲也是广大群众所喜爱的。由于解放区的作曲家大多非常熟悉、热爱丰富多彩的民间音乐的语言和形式，他们对老百姓的感情、审美心理也逐步有了真切的理解，因而，40年代解放区的抒情歌曲大多非常朴实、健朗，并透发出一种新时代的生活气息和浓郁的泥土芬芳。例如马可的《南泥湾》、李劫夫的《二小放牛郎》、徐曙的《八路好》、乔谷的《朱大嫂送鸡蛋》、李群的《大生产》、莎莱的《纺棉花》、时乐濛的《三套黄牛一套马》以及不少经过加工的民歌改编曲，例如《拥护八路军》(安波改编)、《有吃有穿》(张鲁改编)、《翻身道情》和《生产忙》(刘炽改编)、《妇女自由歌》(阮章竞、李焕之等改编）等等。

40年代国统区的抒情歌曲则呈现出比较复杂多样的情况。一些主要从事群众歌咏活动的新音乐工作者（包括一些新音乐运动的同情者在内)，由于经常深入群众音乐活动和较多接触到由解放区传来的音乐作品，在他们所写的抒情歌曲中也可以看出较明显的民间音乐的影响，如马思聪的《控诉》，宋扬的《苦命的苗家》和《读书郎》，汪秋逸的《淡淡江南月》，董源的《别让它遭灾害》，费克的《五块钱》、《菜花黄》和《采茶歌》，陆云的《插秧谣》，庄严的《农作舞曲》以及杜鸣心的《薪水是个大活宝》等等。以学院为主的音乐家则仍致力于发展二三十年代以来中国艺术歌曲的传统，较多注意运用专业作曲技法和声乐与钢琴伴奏的有机结合，其中赵元任的《老天爷》、刘雪庵的《红豆词》等在当时有较广泛的群众影响。而谭小麟的《自君出之矣》、《彭浪矶》、《别离》，马思聪的声乐套曲《雨后集》以及冼星海在离开延安后所写的不少以古诗词为主要题材的艺术歌曲，则更突出室内乐艺术风格上的精致、深邃，群众影响相对地讲要小得多。40年代后半期，国立音乐院的“山歌社”和国立“上海音专”的一些音乐工作者对民歌

改编发生浓厚的兴趣，他们以群众所喜爱的民歌配以具有民族特色的钢琴伴奏，实际上为多声音乐的民族化作了进一步的创造性的试验，因而曾受到当时音乐界和音乐爱好者的重视和欢迎。如陈田鹤改编的《在那遥远的地方》，江定仙改编的《康定情歌》，谢功成改编的《绣荷包》，伍雍谊改编的《小路》等等。

在向民间音乐深入学习的过程中，不少作曲家对我国民间说唱音乐发生兴趣，认为这种艺术形式既可叙事，又可抒情，词曲结合得严密自然，形式结构又灵活多样，适合表现内容丰富、情节细致复杂的题材。30 年代，聂耳、张曙、冼星海等人在这方面曾作过一些尝试（如《慰劳歌》、《丈夫去当兵》、《梁红玉》等）。到 40 年代又有一些作曲家对这种说唱性的叙事歌曲发生浓厚的兴趣，并在过去的基础上写出了更引人注目的新作。例如徐曙的《晋察冀小姑娘》，李群的《有一个人》，张鲁的《平汉路小唱》以及费克的《茶馆小调》、《鸡鸣曲》等等。

在 40 年代，仍有一部分作曲家对多乐章的大型声乐套曲发生兴趣，写下了为数不少的新作。其中吕骥的大合唱《凤凰涅槃》，安波、马可等人的民歌联唱《七月里在边区》，沈亚威等人的《淮海战役组歌》以及马思聪的《民主》、《祖国》、《春天》三部大合唱等在当时有一定的群众影响。但是，总的来讲，40 年代的大型声乐套曲没能在黄自的清唱剧《长恨歌》和冼星海的《黄河大合唱》基础上有多大新的突破。

40 年代，器乐创作的发展由于客观条件的艰难，仍处于基本停滞的状况。除了马思聪作为一位小提琴演奏家，他为自己的演出需要创作了不少小提琴作品外，其余的作曲家大多只能依靠生活在国外或利用在国外演出的条件写作一些器乐作品。其中马思聪的小提琴独奏《内蒙组曲》（该曲创作于 30 年代末）、《西藏音诗》、《牧歌》，江文也的管弦乐套曲《大成乐章》，丁善德的钢琴曲《中国民歌主题变奏曲》、《序曲三首》，谭小麟的《小提琴与中提琴的

二重奏》、《弦乐三重奏》等比较突出。冼星海的绝大部分交响音乐创作及器乐独奏基本上写于40年代客居苏联的战乱环境中，所有这些作品仅写了初稿，从未得到任何试奏的机会他就病逝了。但应该指出，40年代我国的器乐创作在作品形式的多样化以及作品的艺术水平方面比30年代的作品都有了明显的提高。

作为富于社会性的、综合艺术形式的歌剧，在40年代仍为人们所关心和重视。不少作曲家力图在过去摸索的基础上有新的突破。有的作曲家在西洋大歌剧的基础上进行了新的探索，其中黄源洛的歌剧《秋子》克服了重重困难在重庆得以公开演出，并取得了一定的好评。解放区的作曲家投入热火朝天的“新秧歌运动”，编写了大量的新秧歌剧（如《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《周子山》等等），并从中受到启发，取得经验，成功地摸索了一条以借鉴我国传统音乐与戏剧的形式为主、适当吸取西洋歌剧的技法来创立具有我国民族特色的歌剧的新路。新歌剧《白毛女》（贺敬之、丁毅编剧作词，马可、张鲁等人作曲）正是这条中国歌剧创作新路上第一个里程碑式的作品。在《白毛女》的影响下，解放区出现了一股创演新歌剧的热潮，出现了《刘胡兰》、《赤叶河》、《王秀鸾》等一系列歌剧新作。

40年代的音乐理论研究获得了进一步的发展。在冼星海、吕骥亲自带动下，“鲁艺”音乐系的安波、马可、李劫夫等都热情投入对中国民间音乐的学习和研究。他们在音乐系内成立了“中国民间音乐研究会”，后又在各地成立了分会，逐步在全解放区的音乐工作者中掀起了学习民间音乐、研究民间音乐的热潮。在国统区，杨荫浏、曹安和、沈知白等人积极投入于对中国传统国乐以及中国音乐史的研究；缪天瑞、张洪岛等人积极投入于对国外音乐理论、音乐史名著的翻译；李凌、赵沨等人则积极投入针对现实音乐生活的音乐评论，他们着眼于提高广大音乐爱好者的音乐修养，通过系统出版音乐理论丛书的方式，作了大量内容比较广

泛的音乐理论著述和编译工作。战争的影响，经济上的压力，使音乐刊物的出版困难重重。但40年代在重庆仍出版了两种影响较大的音乐刊物，一是教育部音乐教育委员会所办的《乐风》月刊（编辑工作主要由熊乐忱、缪天瑞负责），一是“新音乐社”所办的《新音乐》月刊及其副刊《音乐艺术》(由李凌、赵沨负责)。在延安，各种客观条件上的困难就更大了，但也先后刊印了《歌曲》和《民族音乐》等音乐刊物。到40年代后半，《新音乐》月刊一度随着“新音乐社”在各地区开设“分社”而由各地自行编印各种“地方版”(如“华南版”、“平津版”、“西南版”等)。后来由于国共和谈破裂，内战爆发,《新音乐》及其各地的地方版都被迫停刊。此时，主要在南京出版了一种以研究中国古乐为主的《礼乐》半月刊（由杨荫浏负责),在上海由音乐教育协进会出版了《音乐教育》月刊（由戴天吉、钱仁康负责)。解放战争后期，面临新中国即将诞生，在东北沈阳正式创办了解放后成为全国音协综合性音乐刊物的《人民音乐》。

* * *

综上所述,中国近代新音乐文化事业经历了半个世纪的发展,从无到有,由小到大地成长起来了。在这半个世纪里,从总的方面看,中国近代新音乐文化的发展同整个中国近代政治、经济和文化的发展是紧密相连的，彼此之间的相互影响也是十分显著的。其次,在这将近50年的发展过程中,前30年中国近代新音乐文化的发展主要是受中国近代新文化运动的影响以及为了满足日益普及的普通中小学音乐教育的需要，因此“学堂乐歌”、“学校歌曲”、“儿童歌舞音乐”成为当时的主要创作形式；重视音乐艺术对人、特别是青少年的思想启发和感情陶冶的社会作用，成为当时绝大多数音乐家从事自己艺术活动的主要出发点。在30年代以后的20年间,中国近代新音乐文化的发展主要受广大人民爱国反帝斗争和争取民主解放斗争的影响，以及为了满足日益走向高潮的群

众歌咏活动的需要，而对满足音乐教育的需要相对降到次要的地位。因此，各种形式的群众歌曲、抒情歌曲以及大合唱、戏剧音乐、歌剧等成为这时期的主要创作形式；把音乐看作向广大群众进行宣传鼓动的工具，强调音乐在政治斗争中的积极作用，成为这时期绝大多数音乐家从事自己艺术活动的主要出发点。第三，经过这半个世纪的发展迅速形成了一支庞大的专业音乐工作者的队伍。其中小部分音乐家是经过各类专业音乐院校的培养成长起来的；而大部分音乐家是通过从事群众音乐活动（特别是群众歌咏运动）的实际工作成长起来的，他们尽管没有受过正规的专业训练，但在实际音乐工作中积累了丰富的经验。总的讲这两类音乐家在艺术技能上各有自己的长处和短处，他们相互团结、相互学习，对中国近代音乐文化事业的建设都作出了自己的贡献，同时，对全国解放后整个中国音乐事业的发展也起了相当重要的作用。第四，中国近代新音乐文化的发展主要是受到近代西方音乐文化的影响以及以苏联为代表的现代世界革命音乐运动的影响逐步成长起来的，而并非直接从我国传统民族音乐的基础上发展起来的。但无可否认的事实是，具有悠久历史的、丰富的我国传统民族音乐对中国近代新音乐文化的发展愈益表现出强大的、根深蒂固的影响。而且事实证明，绝大部分作曲家都不同程度地努力创造出具有中国特色的新的音乐作品，绝大部分群众也对具有中国特色的新音乐感到更加亲切。因此，中国近代音乐文化的发展和提高既不能拒绝世界音乐文化的有益影响，更不可忽视对传统民族音乐的借鉴和继承。这不仅是过去的重要历史经验，也是全国解放以后中国现代音乐文化发展和提高的一个不可忽视的重要课题。

第二章　沈心工



(1870—1947)

"学校歌词不难于协雅而难于谐俗。……所谓质直如话，而又神味隽永者，自沈君叔逵所著外，盖不数见也。"

——陈懋治

一

我国近代音乐教育先驱中，最先作出杰出贡献的是沈心工。他原名沈庆鸿，字叔逵，"心工"是他编歌时所用的笔名。沈心工于1870年2月14日生于上海。幼时曾在家塾中受启蒙教育，1890年中"秀才"第二名。1895年，在上海约翰书院执教。后来在"维新运动"的影响下，他渴望求得新知，毅然弃职求学，于1896年考入上海南洋公学（即交通大学的前身）师范班学习。1902年4月又自费东渡日本，就读于东京弘文学院。在日本学习期间，他因日本学校音乐教育得到政府和社会各阶层的广泛重视而深受启发，于是与曾志忞等人发起，在我"江户（"江户"即东京的原名）留学生会馆"创办"音乐讲习会"（这个组织于1904

年正式命名为“西雅音乐会”，此时沈心工已回国，该组织由曾志忞主持），请日本音乐教育家铃木米次郎（1868—1940）为主讲，教授音乐、唱歌等。沈心工自己也参照日本制作学校乐歌的方法，开始了对我国“学堂乐歌”的编写，著名的学堂乐歌《体操——兵操》（又名《男儿第一志气高》）就是沈心工在那时编写的。

1903年2月沈心工从日本回国，先在上海南洋公学附属小学任数，他创设了我国学校中最早的“乐歌课”，并开始有计划地进行乐歌教材的编写工作。1904年出版了他编辑的《学校唱歌集》（第一集），这可能是我国最早出版的一本用于学校唱歌课的教本。后来，他又陆续增编了《学校唱歌集》的第二、三集，于1907年前后出版。从1911年起，沈心工任该校校长。1912年他在原教材的基础上又进行了一次较大的增补修订，出版了《重编学校唱歌集》共六集；1913年又出版了他编辑的《民国唱歌集》第一至四编。

沈心工除了长期在南洋公学任职外，他又先后受聘于上海务本女塾、南洋中学、龙门师范等校，兼任音乐课的教职。晚年，由于朋友、学生们的建议和鼓励，沈心工将自己一生所编写的180多首乐歌进行精选、修订，出版了一本新的选编专集，名为《心工唱歌集》。黄自曾为该集撰写了专序，对沈心工为发展我国学校音乐教育所编写的乐歌作了中肯、深情的赞誉。

1947年9月5日，沈心工病逝于上海。他的一些生前友好唐文治、叶恭绰、黄炎培等，曾发起设置“心工音乐年奖”，以奖励在作歌作曲方面的后起之秀。但由于当时正处第三次国内革命战争时期，社会动荡，人心不定，这个计划当时未能实现。后于1984年才由侨居在美国的沈心工的长子沈葆琦建议，并提供全部基金，委托中央音乐学院和上海音乐学院正式设置了“沈心工音乐奖学金”。

二

沈心工对学堂乐歌的编写主要集中在1902年至1927年这25年内，共约编写了180多首歌曲，其中绝大多数是采取选曲填词的方式。这种编写方式可以说是当时学堂乐歌的基本的创作方式。当时由编写者自己作词又作曲的作品只占极小的比例，如沈心工自己作曲的作品仅只《采莲曲》、《黄河》、《军人的枪弹》、《革命必先革人心》四首。

集体歌咏对当时的中国人来讲，是一种与原有传统艺术形式完全不同的新的艺术形式。要熟悉西洋的乐理知识，并运用西方通行的歌曲形式和作曲规范去进行写作，对当时绝大多数中国的知识分子来讲确实是相当陌生的一件事。所以，按照不同的内容要求选择合适的曲调、配上合适的歌词，是当时通行的一种创作方式。这种创作方式过去欧美各国也曾使用过，尤其在日本"明治维新"后对日本的学校音乐教育乃至社会音乐教育曾发挥过重大影响。

学堂乐歌是清末"维新运动"中推行"新学"以代替"旧学"的一个部分，后来虽然"戊戌变法"在政治上失败了，但以梁启超为代表的"维新派"文人仍积极鼓吹推行"新学"的主张。清政府也在某些方面作了一些妥协，于1903年准许设立新学堂、出版报刊等。

当时在学堂中开设乐歌课和编写、教授乐歌，其主要目的就在于推广新学，传播新知，以实现教育国民、改革社会的目标。如梁启超就曾明确指出："欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件。"（见《饮冰室诗话》第77节）他还说："今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科实为学校中万不可阙者。"（见《饮冰室诗话》第97节）沈心工显然接受了当时这些"维

新派”文人的影响。他所编写的乐歌，实际上正是贯彻了这种向国民（特别是青少年）进行启蒙思想教育的主张。

沈心工的作品有正面鼓吹“富国强兵，以御外侮”的爱国主义思想的，如《黄河》、《男儿第一志气高》、《始业式》、《小兵队》等；有公开鼓吹民主革命、反对封建专制、歌颂共和新政的，如《革命军》、《从军歌》、《爱国》、《美哉中华》、《革命必先革人心》等；还有提倡男女平权、妇女解放的，如《女子体操》、《缠脚的苦》、《中国女杰》、《妇人从军》等；更有大量教育青少年学习科学、奋发向上、破除迷信、惜时爱物等传播民主自由新思想的，如《龟兔》、《秋之夜》、《地球》、《凯旋——运动会》、《自由》、《劝学》、《月界旅行》等。当然，一般改良派的知识分子还不可能一下子与封建思想完全决裂，因而在沈心工最初所编辑的歌曲中仍留有极少量宣扬忠君尊孔的歌曲。但是随着历史的前进，在沈心工所编辑的歌曲集里，这类封建思想的影响逐渐消失了，而代之以明确要求反对帝制，建立共和新政的主张。

我国早期的学堂乐歌绝大多数选的是外国的曲调（尤其是日本的曲调），而很少有选用我国传统民间曲调来填词的。这反映了当时大多数从事编写学堂乐歌的新派知识分子的一种比较简单、片面的认识。他们认为传统、民间的曲调大多失之过分缠绵低俗，是一些不足以振奋民心的“旧乐”，只有外国的歌调能够达到鼓舞士气，振奋民心的目的。沈心工在他所编写的学校歌曲中不但选用了许多日本的歌调，还有意识选用了不少欧美的歌调。对于这一点，他在《重编学校唱歌集》第一集的“编辑大意”中是这样说的：“余初学作歌时多选日本曲，近年则厌之而多选西洋曲。以日本曲之音节一推一板，虽然动听终不脱小家气派；若西洋曲之音节则浑融浏亮者多，甚或挺接硬转，别有一种高尚之风度也。”而沈心工正是当时编写学堂乐歌中最先广泛运用西洋歌调的突出代表。例如他编的乐歌《龟兔》选用了一首德国民歌

《离别爱人》的曲调；他与胡怀琛合编的乐歌《春游》选用了美国音乐家R·梅逊所写的《一泓泉水》的曲调。尤其是《春游》似乎更能体现原曲调即那种清新明快的风格，而且词曲结合得很贴切。

例1：a.《春游》

b.《一泓泉水》



沈心工编写的学堂乐歌在当时所以能有广泛社会影响的重要原因之一，即用词通俗易懂，意味深长，富于形象，适合儿童的特点，同时词与曲的结合大多数流畅自然，便于儿童演唱。他为小学低年级学生所选的曲调大多音域不宽，节奏缓急适度，曲调明快，十分适合少年儿童的演唱。例如他选用一首日本曲调所编

写的《男儿第一志气高》，整首歌曲的音域只有六度，节奏既平稳又活泼，唱起来爽朗有力，又恰如其分地表现出一种童稚的天真。从它的词曲结合上看，简直象是一首很优秀的创作歌曲，从中可以看出沈心工在选曲填词上所达到的高超水平。难怪李叔同在其所写的《昨非录》一文（见于李叔同1906年编印的《音乐小杂志》）中这样说："学唱歌者，音阶半通即学唱《男儿第一志气高》之歌；学风琴者，手法未谙即手挥'5 5 6 6 | 5 5 3'之曲。"可见此曲在当时所取得的巨大影响。

例2：《体操—兵操》



沈心工的有些歌曲，还力图表现作品所要求的艺术形象，从而大大提高了"选曲填词"的特殊的艺术水平。如他编写的儿童歌曲《竹马》，其曲调的进行与词意的展开，两者结合得那么天衣无缝，又那么生动地表现了词意所要求的那种孩子式的、虎虎有生气的可爱形象，说这是一首创作歌曲也丝毫不感觉逊色。类似的作品还有《赛船》、《铁匠》等等，不一一例举了。

例3：《竹马》



在沈心工自己作曲的作品中，《黄河》一曲影响最突出。该曲的歌词为当时维新派文人杨皙之（即杨度）所作。这首词当时深得梁启超的赏识，他曾将该词全部抄录在其《饮冰室诗话》中。以这首词所编的歌曲先后有四首，但只有沈心工所作曲的一首最能体现歌词所要求的那种宏大的气魄和强烈的激情。尤其是歌曲的后半部，声调铿锵有力，情感起伏有致，生动地唱出了在辛亥革命前夕，爱国青年面对祖国山河破碎，立志投笔从戎、为国捐躯的慨然之情。黄自为《心工唱歌集》的出版所写的“序”中，曾对此曲作了高度的评价：“这个调子非常的雄沉慷慨，恰切歌词的精神。国人自制学校歌曲有此气魄，实不多见。”

例4：《黄河》（见25页）

沈心工作为一个音乐教育家不仅把他的才智和热情投入大量编写学堂乐歌的工作，更可贵的是他紧密联系学校教育和少年儿童的心理、生理的特点，以严肃认真的态度去从事自己的工作。在当时许多学堂乐歌的歌集中我们可以发现，尽管不少歌曲运用了这种新的艺术形式，宣传的是新的思想，但是，这些歌曲所运用的语言大多仍没有摆脱旧文学、旧诗词的传统影响，它们所阐述的内容也不是一般少年儿童所熟悉和易于理解的。关于这一

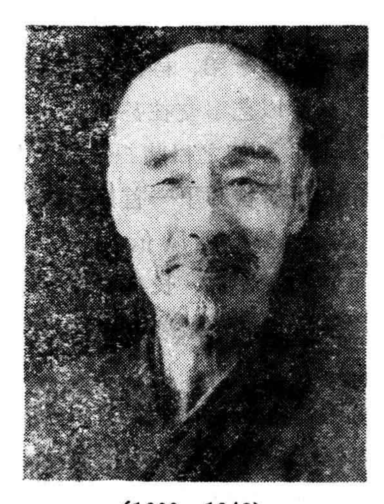
例四：



点，曾志忞在他所编辑的《教育唱歌集》的序"告诗人"中曾有过非常精辟的论述。他说："今吾国之所谓学校唱歌，其文之高深，十倍于读本；甚有一字一句，即用数十行讲义，而幼稚仍不知者。以是教幼稚，其何能达唱歌之目的？"他主张作为小学唱歌的歌词应当是"以最浅之文字，存以深意，发为文章"；他认为编歌要做到"与其文也宁俗，与其曲也宁直，与其填砌也宁自然，与其高古也宁流利"。曾志忞的这些批评和建议是十分中肯

的，切中了当时的实际情况。他的这些主张也深得梁启超的赞赏，而把它全文抄录在《饮冰室文集》中。这些主张实际上就是将清末进步诗人黄遵宪等人提出的“诗界革命”作更透彻、更具体的进一步发展，即要求以通俗易懂的白话新诗来代替文言的古诗，来作为学校歌曲的歌词。这对于普及文化和思想启蒙都具有深远的意义，而在不久出版的沈心工所编辑的《学校唱歌集》（第1—3集）中，我们可以看到正是沈心工所编写的歌曲，最明显、也最成功地实践了曾志忞所提出的上述主张。所以，可以说沈心工是我国近代最早开拓白话体新诗的一位前辈，他比胡适写作新诗早了将近20年。另外，沈心工所编的《学校唱歌集》和《重编学校唱歌集》还做到了从选材及用语上切合“循序渐进”的教育原则，随着学生年级的提高和年龄的增长，编写不同程度的歌曲。因而大大提高了作为学校唱歌教材的科学性、系统性。这在当时也是非常难能可贵的。

第三章　李叔同



(1880—1942)

“呜呼，声音之道，感人深矣。惟彼声音，佥出天然；若夫人为，厥有音乐。天人异趣，效用靡殊。”

——李叔同

“呜呼，沉沉乐界，眷予情其信芳；寂寂家山，独抑郁而谁语？”

——李叔同

一

在我国近代音乐史上，李叔同是早期的一位多才多艺而又充满传奇式生活经历的音乐家。由于他较早退出艺术界，中断了艺术活动，现在的年轻人对这位前辈已知之甚少。但是，他编写的有些歌曲，虽历经沧桑，仍不失其夺目的光彩。

李叔同，幼名文涛，1880 年 9 月 20 日（农历），出生于天津一个官僚兼盐商的家庭。父亲李筱楼曾在清政府吏部为官。他出生时其父已 68 岁，4 岁时父亲因病去世。李叔同幼年，曾从严范孙、赵幼梅等名士学习诗文、书画、篆刻等，在我国古代文

化方面有较深的根底。后来，在维新变法思想的启发下，他对康有为、梁启超等维新派领袖十分崇敬，他曾刻过一个印章："南海康君是吾师"。1897年，他遵母命完婚。1898年"戊戌变法"失败，有人传其为康、梁同党，他不得不携眷奉母从天津迁居上海租界。

到上海后，他与当地新学界领袖许幻园交往甚密，加入了许幻园所创设的"城南文社"（又名"沪学会"），同时他又考入南洋公学经济特科学习，受业于蔡元培先生，与谢无量、邵力子等均为蔡的得意门生。在这几年，他作为一富家子弟、翩翩少年，常以诗酒声色耽于燕市，并曾与名妓、坤伶以艺事交往甚密。

1905年，他非常敬爱的母亲不幸病故，加之目睹祖国河山日趋破败，遂毅然东渡日本留学。在临行前曾写下一首感时抒怀的《金缕曲》，其中有"破碎山河谁收拾，零落西风依旧"、"二十文章惊海内，毕竟应该何有？听匣底苍龙狂吼。长夜凄风眠不得，度群生那惜心肝剖？是祖国，忍孤负"等无限感慨而略带伤感的词句。在他当时所编辑的《国学唱歌集》中，也多处流露出对现实不满和迫切要求扬鞭疆场、重振中华的爱国豪情。1906年，李叔同在日本东京入上野美术专门学校，专习绘画，兼攻音乐。在学习期间，他对当时日本上演欧洲话剧很感兴趣，曾得到日本著名戏剧家藤泽浅二郎的帮助，与同学曾孝谷等组织了我国第一个话剧团体"春柳社"（后来加入的还有欧阳予倩、陆镜若、马绛士等）。李叔同曾以饰演《黑奴吁天录》中的爱美柳夫人及《茶花女轶事》中的茶花女，而为中日人士所注目。同年，李叔同又独立创办、编印了我国最早的音乐刊物《音乐小杂志》（仅出了一期，这份刊物稿件的撰写几乎全部出自他手，插图的绘制、封面设计、以及稿件的抄写也全由他一人承担）。在这期刊中，他发表了自己所编写的乐歌三首，即《隋堤柳》、《我的国》和《春郊赛跑》；还发表了他所撰写的介绍德国音乐大师贝多芬的文章，以及他为之精心绘制的贝多芬像。

1910年他学成回国，先后在天津工业专门学校，直隶模范工业学堂任教。1912年（民国元年）他自津至沪，任教于城东女学，并参加著名诗人柳亚子所领导的进步诗歌团体“南社”，又受聘于国民党元老陈英士所主办的“太平洋报社”任文艺编辑，主编副刊《太平洋画报》。我国近代著名诗人、文学家、翻译家苏曼殊（他也是一位多才多艺的佛门弟子）的富于浪漫色彩的著名小说《断鸿零雁记》，正是李叔同在该刊任编辑时给予刊登的。他还与柳亚子等人创办了文艺组织“文美会”，并担任《文美杂志》的主编。是年秋，李叔同赴杭州，任教于浙江两级师范学校（后改名为浙江省立第一师范学校），与姜丹书、夏丏尊、马叙伦等人交游甚密。为了歌颂辛亥革命，他以“满江红”调写下了一首满怀革命豪情的词，其中有这样的词句：“双手裂开鼷鼠胆，寸金铸出民权月”，“魂魄化成精卫鸟，血花溅作红心草。看从今，一担好山河，英雄造。”

在浙江第一师范执教期间，李叔同还一度兼任南京高等师范学校的教职。我国“五四”时期南方不少音乐家、美术家，如丰子恺、刘质平、李鸿梁、吴梦非、曹聚仁等都曾受到他的亲切教诲。对待学生他一贯在学习上要求严格，而在生活上无微不至地关心。凡是受过他教诲的学生几乎都对他崇高的品格终身难忘。典型的例子是，当发现他的学生刘质平有志终身从事音乐而又无力进一步出国深造时，他便用自己的薪金送刘去日本留学，并按月汇给学费及生活费，一直坚持到刘质平学成回国为止。

当时，他为了教学的需要又编写了不少歌曲，象著名的《送别》、《早秋》、《忆儿时》、《月夜》、《春游》、《秋夜》等都写作于这个时期。

自1915年后，他开始对佛教的“断食”这种养性修身的方法发生兴趣，并打算在秋季作“入山坐禅”试验。1916年初他果然赴大慈山“断食三周”。事后他觉得收获匪浅，大有老子所谓“能如婴儿乎”之感，于是改名叫“李婴”。在那次“断食”期

间，他遇见友人马一浮居士介绍一位彭姓者于虎跑出家，他见此情颇受感动，便作为在家弟子也拜虎跑寺一长老为师。此后，他虽仍回第一师范教书，但不久即开始吃素读经，并进一步增加对佛教人士的接触。1918年7月，他决心弃绝一切世事，在杭州虎跑寺正式剃度出家，取法名"演音"，号"弘一"。事后他在天津的两个儿子以及在上海与他同居的一位日姬闻讯十分悲伤，都希图与他求见一面，但他一概拒绝。从此以后，他除了一心钻研佛学禅机外，只与文化教育界少数挚友和得意门生保持一定的联系，但不再写诗、作歌、作画。1929年在刘质平等人的恳切要求下，他才写了五首歌词，由刘质平、唐学泳、潘伯英等谱曲，于1936年以《清凉歌集》为名正式出版。1942年10月13日，他于福建泉州开元寺圆寂，享年62岁。

二

据现有资料，可以推定李叔同编写学堂乐歌是起始于1905年。从他所编辑的《国学唱歌集》（共18首）以及在《音乐小杂志》上所发表的三首歌曲，可以看出最初他编歌的目的，主要是为了抒发自己对现实的不满和倾向于维新派富国强兵的爱国热情。无论是他自己编的歌曲或选取他人的诗词修改后编配的歌曲，都突出了这一点。如《哀祖国》、《出军歌》、《扬鞭》、《祖国歌》和《我的国》、《隋堤柳》等。同时，在当时所编的歌曲中也流露了一定的民主改革要求，如其中一首歌曲《婚姻祝辞》就提出了男女平等的主张。但是，就在当时的有些歌曲中也表现出他已受到佛教思想的影响，如《化身》就是。当时他编写这些歌曲还没有跟具体的音乐教学联系，他对西洋音乐的接触也还不深，所以他所选的曲调大多取自我国的传统曲调（包括传统古调、民间小调和戏曲等）。

李叔同于1910年从日本回国后，至1918年出家为僧前，主要从事音乐、美术的教学工作。在这期间他写下了自己一生中最具代表性的歌曲。这些歌曲大体可分两类。一类是结合学校生活反映辛亥革命以后青年学生那种纯洁、开朗的性格和对生活充满希望的朝气。从选曲或他自己作曲的音乐风格上看，他也象沈心工一样比较重视吸收欧美音乐的音调和艺术成就，但他比沈心工更前进了一步。他给自己所编的歌曲大多配上了钢琴伴奏，还采取多种表演的方式，有各种形式的重唱、合唱以及轮唱。这在当时所有编写、出版的学堂乐歌中是少见的，他的这些歌曲对于我国近代创作歌曲的发展有着深远的影响。

由于李叔同既精通诗词写作，又较好地掌握了西洋音乐的基本理论和歌曲创作的技能，即使是他选曲填词的歌曲，一般也都显示出其文辞生动秀丽又富于意境和韵味的特点，曲调与歌词的结合既达到声韵上的协调一致，又达到了艺术形象上的协调一致。从而使这些歌曲经他的填配、加工，又增添了新的艺术光彩。例如他所编写的《送别》、《西湖》、《采莲》、《春景》、《忆儿时》、《秋夕》、《丰收》等，给解放前相当一部分青年学生留下深刻的印象。

例5：《送别》开始一段(见32页)

李叔同自己作词作曲的学堂乐歌也大多写于这期间。他在写作这些歌曲时同样注意了艺术形式的多样，如《早秋》用的是齐唱形式，《送别》用的是二部合唱（或重唱）的形式，而《春游》是用的三部合唱的形式。这三首歌曲的音乐风格，都体现了他那种偏好于清秀朴实的抒情性以及旋律进行平稳流畅和乐曲结构的严谨、清晰（他一般爱采用单二部曲式或带再现的二部曲式）。总的讲，他的音乐给人一种宁静的美感。其中三部合唱《春游》，无论词与曲的性格，抑或曲调的进行与和声的配置，都形象地表现了青少年们在投身春光明媚、万象更新的大自然时那种无限

例五：



欣喜的心情。这首作品可说是我国最早的一首自己创作的优秀合唱曲。

例6：《春游》（见33页）

这时期李叔同所编写的乐歌中还有一类，它们是对现实人生触景生情的抒怀。在这些歌曲中不时流露出一种对世事厌倦的隐痛。这些歌曲在艺术形象上大多突出了秋色、月夜、幽谷、怀旧、思乡等暗淡的一面，并抒发了一种孤独的感情。例如《悲秋》、《幽居》、《落花》、《梦》、《归燕》、《长逝》等。我们可以看到，他面对这些生活矛盾和苦恼，向消极遁世的方向去求得解脱。例如《晚钟》、《天风》、《人与自然界》、《月》等。李叔同后来的皈依佛教出家为僧，从这里便可见出端倪。尽管这些歌曲反映了他人生观的消极的一方面，但其中也不缺乏丰富、鲜明的艺术形象；只是这些歌曲的语言大多失之古奥生涩，缺乏生动的生活气息，因而它们的实际影响也就不如前一类作品。

例7：《晚钟》前半（见34页）



例六 Moderato
mf
春风吹面薄于纱，春人妆束淡于画，
游春人在画中行，万花飞舞春人下。
mp
梨花淡白菜花黄，柳花委地芥花香，
mf
rit
莺啼陌上人归去，花外疏钟送夕阳。

例七：




钟声沉暮 天
隐 隐。 钟声 沉 暮 天， 神恩 永存 在。 神之
神恩 存 在。
恩 大 无 外！

第四章　萧友梅



(1884—1940)

"一个伟大的艺术家是终身努力的……我们此后要本着大公无我的精神把艺术当作一种神圣的事业。有何成就不单是一己，而亦是整个民族的光荣，有了这样的心事，再加以继续的努力，然后在世界上才有与人争一日之长的希望。"

——萧友梅

中国近代新音乐文化的全面建设，起始于"五四"新文化运动。为我国近代新音乐文化、特别是现代音乐教育事业作出重要贡献的代表人物是萧友梅。

萧友梅，祖居广东省香山县（今为中山县）石岐镇。萧家本是当地一书香门第，萧友梅的父亲萧煜增是前清的秀才，主要以教学馆为生。1889 年萧煜增携眷移居澳门，与同乡孙中山先生为邻，中山先生当时在澳门行医，从此两家常有来往。

萧友梅出生于 1884 年 1 月 7 日，字思鹤，又名雪朋。萧友梅自幼即从其父亲学古文，移居澳门后即就学于新派名士陈子褒所创办的灌根草堂，在那里他不仅在古文方面打下坚实的基础，并

且已开始了对英语和日语的学习。在澳门时期他还受其近邻一位葡萄牙牧师的影响，开始对音乐发生兴趣。

1899年萧友梅赴广州，在当地一所新式学堂——时敏学堂入学。1901年他作为该校第一届毕业生，在该校校长邓家仁的带领下自费赴日本留学，在日本考入东京高等师范附属中学学习，同时在东京音乐学校选修钢琴和唱歌。1906年，他取得了公费留学的资格，考入东京帝国大学教育系学习。1909年，毕业于东京帝国大学。

萧友梅从少年时代起就对孙中山先生有志于革命维新深为敬仰，在东京留学期间，他因为早就与孙中山结识，又进一步结识了许多有志推翻清政府的革命派人士。1905年孙中山在东京成立了革命组织"中国同盟会"，1906年他即由孙中山的介绍参加了同盟会，他的寓所遂成为孙中山、廖仲恺等革命志士秘密集会的地方之一。有一次，中山先生为了躲避反动派的追捕，曾藏身于萧友梅的卧室长达一个月之久。萧友梅在此期间不仅每日照管中山先生的饮食起居，还负责为之与廖仲恺等革命人士的联络。1907年后他又曾与廖仲恺、何香凝等同住一楼，他为掩护同盟会负责人开会，常抱着廖仲恺的幼女廖梦醒在门外为他们"望风"。

1909年，萧友梅毕业于东京帝国大学。1910年回国，任清政府"学部"（即今之"教育部"）的"视学"。当年，他又经清政府的留学生"殿试"，被授为文科"举人"。1912年中华民国政府成立后，他被委任为临时大总统孙中山的总统府秘书。不久，孙中山退职，萧友梅也即离开南京返回广州，转任广东政府教育司的学校科科长。同年10月，他离职公费留学德国，就读于莱比锡大学哲学系，并在著名的莱比锡音乐学院兼学音乐理论及钢琴。在那期间，他曾在闻名于世的德国音乐理论家里曼（M·Riemann）和谢林（E·Schelling）等教授的指导下，以《中国古代乐器考》（德文原名应译为《十七世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》）获莱比锡大学哲学博士学位。当时正值第一次世界大

战，交通受阻，无法回国，他便继续在柏林大学及施特恩音乐院选学哲学、教育学、作曲、指挥、音乐学等课。

1920年春，他返回祖国，先在北京任教育部编审员，兼高等师范学校附属实验小学主任。同年秋，他与杨仲子共同创办了北京女子高等师范学校的音乐体育专修科，由他担任该科的科主任。1921年他又应蔡元培之聘任北京大学讲师，在"北京大学音乐研究会"（该会的会长即由蔡元培兼任）担任教学工作。同年，经他的建议，北京女子高等师范学校将体育、音乐分科设教，由他任音乐科主任。同年6月，他与赵元任等人在北京发起成立"乐友社"，旨在推广社会音乐教育。1922年"北京大学音乐研究会"改建为专业音乐教育机构"北京大学音乐传习所"，正式招收学生。蔡元培自任该所所长，由萧友梅担任教务主任，主持日常的教学管理工作。同年7月，他所创作的《卿云歌》为北洋政府正式审定为中华民国的国歌。

萧友梅在北京大学音乐传习所工作期间，除了亲任音乐史、和声学等课的教学外，还团结该所师生组织了可说是我国第一个具有一定水平的管弦乐队。尽管这个乐队规模很小，他仍对之寄予很高的热情，由他亲任指挥，坚持经常的排练，并先后举行了40多次公开演出，广泛介绍了18、19世纪以来欧洲著名作曲家的代表作（如贝多芬的《第六交响乐"田园"》等）。他所领导的这些演出活动，对当时北京的音乐生活曾产生了不小的影响。后来，他又为筹划成立一个具有一定规模的正规的管弦乐队而到处奔走，但这个梦想终因得不到政府的支持而破灭。

萧友梅为了普通音乐教育的需要，还创作了大量适合青年学生习唱的各种形式的声乐作品，并编写了乐理、钢琴、风琴等教科书。1925年北京国立艺术专门学校增设音乐科，他又兼任该校音乐科的科主任。1927年，他还作为发起人之一支持刘天华等人组织的"国乐改进社"，以推进民族音乐的改革与发展。可是，就

在那一年，北京大学音乐传习所等北京各大专院校的音乐系、科都被奉系军阀的教育总长勒令停办，萧友梅遂被迫离京南下。这时蔡元培、杨杏佛正式就任南京政府的"大学院"(即相当于现在的高等教育部）正副院长，在他们奔走力促下，南京政府同意创办了一所音乐院，并委任萧友梅负责该院的筹建工作。同年 11 月，终于在上海正式成立了我国第一所独立的高等音乐学府——国立音乐院。开始，院长仍由蔡元培兼任，由萧友梅任教务主任。不久，就委任萧友梅为该院的代理院长。至 1929 年夏，国立音乐院因故停办，同年秋，改名为国立音乐专科学校，并正式委任萧友梅为该校校长。从此以后，他把自己的毕生精力都集中于对这所音乐学校的建设上。1932 年，在他将近 50 岁时，才在众人的催促下与戚粹真女士（她原来是沪江大学的一位学生）结婚成家。婚后没有几年，便接连爆发了"七·七"事变和"八·一三"事变，日本帝国主义的炮火燃遍了整个华北、华中、华东广大地区，一场全面抗日的神圣战争开始了。萧友梅为保护师生的人身安全和教学设备，亲率全校师生将学校暂时迁入租界，坚持进行教学。南京失陷后，他绕道香港到武汉，向政府主管部门提出学校内迁问题和经费问题。但是这些问题都没有得到解决，他只得空手重返上海。汪伪政府建立后，曾企图将该校拉入敌伪一边，遭到萧友梅的严词拒绝。于是他决定将学校改名为"私立上海音乐专科学校"，奋力保存这所凝集他多年心血创办起来的音乐学校，并在没有任何国家经费支持的情况下苦撑办学。1940 年，他因长年的忧愤辛劳而病倒不起，于当年 12 月 31 日病逝于上海体仁医院。当时他才 56 岁，遗下一子一女都还幼小。

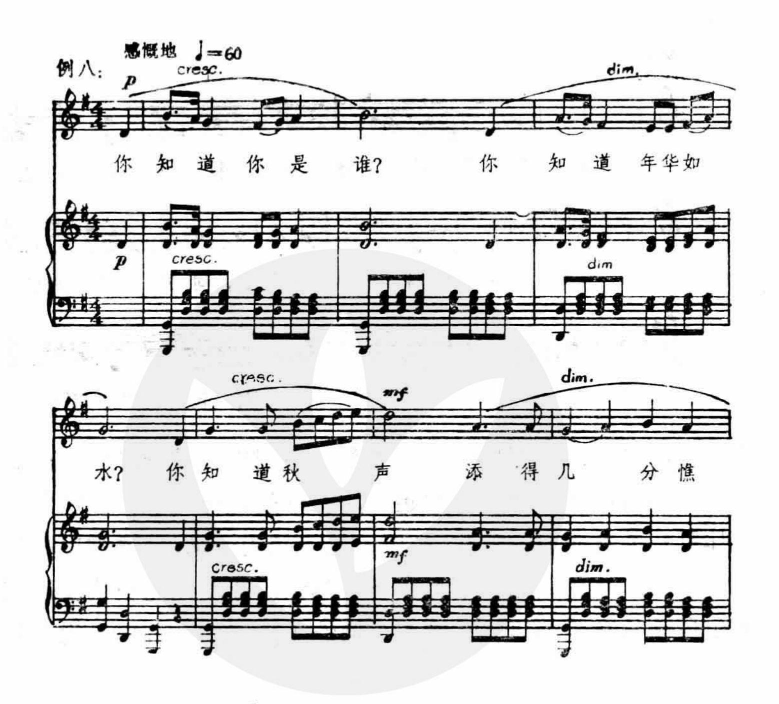
二

作为一位音乐教育家和作曲家，萧友梅认为要使中国音乐

文化得到迅速的提高，关键在于对音乐人才的培养；而且，他认为发展专业音乐教育的主要目的在于推广和提高普通音乐教育，以发挥音乐对于国民和社会的“美育”作用。他不仅把自己一生的精力主要投入于我国专业音乐教育事业的创建和发展，也甚为关心从幼儿园到小学、中学的普通音乐教育。如他所编写的许多教科书，象《初级中学乐理教科书》（共六册）、《普通乐学》（高中用）、《钢琴教科书》、《风琴教科书》、《小提琴教科书》等都是供发展和提高普通音乐教育所用的。同时他的绝大部分歌曲创作，如《今乐初集》（高中用）、《新歌初集》（高等学校用）及《新学制唱歌教科书》（供初级中学用），这三套歌集中的八九十首歌曲，也都是为普通音乐教育而创作的。向青年们进行热爱祖国、立志向上的教育，反映青年学生的学校生活和对自然景物的感受，是萧友梅歌曲创作的主要题材内容。如《中华好》、《植树节》、《国土》、《南飞之雁语》、《星空》、《好时光》、《暑假》、《美德》、《女子体育》、《新雪》、《登高》、《迎冬舞》等等都是。其中有一些歌曲还透露出作者对当时社会现实的不满和对祖国前途的关切忧虑。例如《问》就是他这类歌曲中社会影响最大的一首代表作。其音调既亲切生动，又富于内在的激情，作品的形式结构也很严整。

例8：《问》（见41页）

萧友梅作为一位亲身参加过同盟会革命活动的音乐家，在他的创作中始终保持着反帝爱国的一面。如他在1916年德国留学期间为了哀悼“辛亥革命”和“讨袁战争”中的爱国将领黄兴、蔡锷的相继逝世，曾写了一首管弦乐曲《哀悼引》（此曲后以钢琴曲的形式发表）；1920年他回国不久即写了著名的《卿云歌》和《华夏歌》（章太炎词）；1921年，他为了对辛亥革命中牺牲的四位烈士表示仰慕，写了《四烈士塚上的没字碑歌》（胡适词）；1924年为了纪念“五四”爱国运动五周年，他写了著名的《五四爱国纪念歌》；1925年他为了悼念孙中山的逝世又写了歌曲《总理奉



安哀辞》；1928年，济南“五三惨案”爆发，他怀着对祖国的深厚感情和对帝国主义侵略者的强烈义愤，写下了《国耻》、《国民革命歌》、《国难歌》等歌曲，明确提出了打倒帝国主义、反对军阀官僚的强烈要求；1931年“九·一八”事变发生后，他又创作了《从军歌——为义勇军作》，带动了国立音专其他爱国师生（如黄自、刘雪庵、江定仙、陈田鹤等）写出了一批抗日爱国的歌曲。萧友梅的这些歌曲大多是雄壮有力、通俗易唱的分节歌，并且大多以简谱的形式发表在当时的报刊上，说明作者是为了供广大群众演唱、向广大群众宣传爱国思想而创作的。

例9：《五四爱国纪念歌》（见42页）

萧友梅曾为专业演唱写了一首独唱曲《杨花》，并作为单行本出版。这是一首拥有四个段落的、较大篇幅的独唱曲。前两段着

例九：

1．“五　四”，“五四”，爱国的血和泪洒遍亚

东大陆地，雄鸡一鸣天下白，同声击贼贼胆

悸，爱国俱同心。壮哉！此日！壮哉“五四”！

重写景，气息比较宽广，音乐平和，表现出一种宁静的美；后两段着重写情，气息有明显的起伏，无论是旋律的进行或钢琴伴奏织体都较前有明显的变化，音乐的性格较为激动，并透露出一种含蓄的伤感。这首作品的不足在于对感情的抒发还比较拘谨，同时四个段落的音乐都建立在同一个调性上，因而整首歌显得有些平板。

萧友梅还写过两首大型合唱曲，一首为女声合唱《别校辞》，是为北京女子高等师范音乐系毕业生而写的，作于1924年；另一首是以唐代诗人张若虚的长诗所谱写的《春江花月夜》。《春江花月夜》是一首包含男声独唱、女声独唱、女声合唱、男声合唱及混声合唱的大型声乐套曲，全曲共分十段，最后一段为提琴与钢琴演奏的一段尾声。看来作者曾打算为它写管弦乐伴奏，但后来没实现，就以钢琴伴奏谱出版了。整个作品建立在降A大调上，中间经过F大调、降B大调、降E大调等调性的变化；各段的节拍、织体、音型也相应地作不同的变化。这对当时我国刚刚起步用西洋的作曲技术来进行音乐创作的实践讲来，是很值得注目的。这首作品的音乐，尤其是其中两段独唱写得比较感人。这是我国近代音乐史上第一首大型声乐合唱曲。

例10：《春江花月夜》中的独唱段落



器乐创作方面，萧友梅在留德国期间写了两个管弦乐，即《哀悼进行曲》作品24号（此曲后来作者又改为钢琴曲《哀悼引》）和《在暴风雪中行进的进行曲》作品23号；两部弦乐四重奏：《夜曲》作品19号和《小夜曲》作品20号。《小夜曲》是按照海顿、莫扎特时代的四乐章的模式所写的，音乐很规整、简洁、动听。《哀悼引》是一首沉痛、深情的葬礼进行曲，其慢板部分的音乐写得很感人，中间段的音乐表现出一种昂扬的激奋。

例11：《哀悼引》的开始部分



回国后，他主要写了一首大提琴曲《秋思》和一首管弦乐《新霓裳羽衣舞曲》（该曲后以钢琴曲的形式出版，其管弦乐总谱已遗失，但曾由北大音乐传习所的管弦乐队演出过）。《秋思》是萧友梅器乐创作中写得最完整、动听的一首作品。《新霓裳羽衣舞曲》是作者根据唐代诗人白居易的同名诗篇所写的，他力求“忖度”唐代大曲的模式和风格制成新章，因而有意识地按照我国五声性风格来创作。但是，唐代大曲的音调和音乐结构究竟是怎样的，看来作者当时也不可能有真切的理解，他实际上还是以欧洲圆舞曲的格式去写作的，虽然在乐谱上他把开头的引子称之为“序”，中间12段舞曲都称为“遍”，最后接一个“尾声”。

萧友梅的大部分声乐作品受我国的学堂乐歌以及欧洲古典歌曲的影响较明显，因而今天听起来总感觉有些古板，缺乏强烈的时代气息。但是，萧友梅是我国近代音乐史中真正改变“选曲填词”方式，而完全根据诗词进行音乐创作（曲调及伴奏）的第一位有重要影响的音乐家。尤其从器乐创作领域讲，可以说他的音乐作品意味着我国近代器乐创作的主要开端。仅从这一点讲，萧友梅作为中国近代第一位作曲家，也应占有其应得的历史地位。

第五章　赵元任



(1892——1982)

"(他)虽然不是向来专门研究音乐的，但是他有音乐的天才，精细的头脑，微妙的听觉，他能够以研究物理学、语言学的余暇，作出这本Schubert派的艺术歌出来，替我国音乐界开一个新纪元。"

——萧友梅

"这种错误的根据是由于他们(按：指欧美的某些学者)的一种博物院的中国的观念。不但对于音乐，对于好多事情，他们愿意看着中国老是那个样子，还是拖着辫子，还是养着皇帝……我们不能全国人一生一世穿了人种学博物院的服装，专预备着你们来参观。"

——赵元任

在欧洲音乐发展过程中，曾出现过象卢梭、波罗金这样的人物，他们既是大学者、大科学家，在音乐上也有很深的造诣；中国古代也有类似人物，如孔丘、嵇康等。在中国近代音乐发展过程中，作为学者、科学家又兼音乐家的突出代表，则是赵元任。他以自己一生的努力，不仅在科学上作出了广博优异的贡献，也在音乐上显示过人的才华和可贵的创新精神。他的音乐学习和音

乐创作活动绝大部分是利用业余时间进行的，但所留下的作品，至今仍不减其动人的光彩。

一

赵元任，字宜重，祖籍江苏省武进县（今属常州市），1892年11月3日出生于天津。他的六世祖赵翼，是清乾隆年间的进士、著名史学家兼诗人，著有《二十二史劄记》、《陔余丛考》、《瓯北诗集》等。由于家庭的影响，赵元任从小就对中国古代文化、包括传统音乐有较深的接触。1898年开始入私塾读书，1901年随家庭移居老家常州，1906年他在常州的溪山小学读书，开始接触新学。1907年至1910年在南京高等学堂预科学习，随即考取北京清华学校。后作为第二批“庚款游美生”，与胡适、杨杏佛、徐谟等同一批赴美。1914年他在康乃尔大学毕业，获该校大学学士及数学学士学位。1918年又在哈佛大学哲学系研究生班毕业，获哲学博士学位。1920年回国，在清华学校任物理学、数学、心理学讲师。在这期间，他与杨步伟女士结识，第二年即结婚，婚后他再度赴美，在哈佛大学专攻语言学，同时担任该校哲学讲师。1925年回国后，在清华大学国学研究院任国学导师兼哲学系教授，教中国音韵学、方音学、普通语言学、中国现代方言等课。是年还兼任清华学校音乐委员会主任，发起组织“琴韵歌声会”。1929年在北京中央研究院历史语言研究所任语言组主任，较系统地研究中国语言和方言。1938年他携眷由昆明赴美，自此在那里定居。40年代他先后在夏威夷大学、耶鲁大学、哈佛大学和加利福尼亚大学等校从事教学，并曾荣获美国普林斯顿大学文学博士、加利福尼亚大学法学博士和俄亥俄州立大学人文学博士的名誉学位。他还担任过美国语言学会会长，美国东方学会会长等职位。在这期间他取得了美国国籍。1959年

他曾应邀赴台湾大学讲学。1973年及1981年他曾先后两次回祖国探亲访问，受到周恩来总理亲切会见及中国学术界、音乐界的热烈欢迎。1982年2月24日病逝于美国，享年90岁。

赵元任从小就从他的父母那儿受到民族音乐的熏陶，因为他的父母就对昆曲有较高的造诣。后来在上学期间开始学习钢琴，在美国留学期间曾选修过和声学、对位法等作曲理论课，并继续学习钢琴、声乐等。据现有的资料知道，他在1914年第一次世界大战爆发之际，曾写了一首钢琴曲，名为《和平进行曲》(该曲曾于1915年1月正式发表于由康乃尔大学中国留学生所创办的刊物《科学》月刊的创刊号上)，以表达他热爱和平、反对战争的立场。这首作品可算是我国近代音乐史上最早的一首钢琴作品了。"五四"新文化运动不仅推动着胡适、刘半农、刘大白、徐志摩等人积极从事新诗的写作，也推动了赵元任的歌曲创作。他从1920年开始陆续以"五四"以来的新诗进行新型的艺术歌曲的写作，并于1928年编辑出版了他第一本、也是给当时中国文化知识界以较深影响的歌曲集《新诗歌集》。本世纪30年代初，他极力支持陶行知、陈礼江等人提倡儿童教育和平民教育的改革，并以陶行知的诗词创作了不少宣传新的教育思想的儿童歌曲，分别编入《儿童节歌曲集》(1934年出版)和《晓庄歌曲集》(1936年出版)。1935年他又为左翼进步电影《都市风光》写了主题歌《西洋镜歌》。此外他还写了大量校歌，并为全国运动会写了《全国运动大会会歌》。抗日战争爆发后，他写了《我是个北方人》、《背着枪》等爱国歌曲，其中有些歌曲收入《民众教育歌曲集》(1939年出版)。40年代后他远离祖国的现实斗争，虽然还不时表示对音乐的浓厚兴趣，但他所创作的作品很少公开发表了，其中1942年所写的一首歌曲《老天爷》，经谭小麟带回向国内音乐界介绍，曾传唱一时。

二

赵元任一生利用业余时间大约写了100多首音乐作品，其中绝大部分是声乐作品，也写了一些器乐小品以及为中国民歌小调配置钢琴伴奏。在他生前，正式发表的有歌曲40多首，大型合唱曲1首及钢琴小品3首。他的歌曲创作，无论其思想内容或艺术形式都体现出一种鲜明、大胆的创新精神，受到广大爱好音乐的青年的欢迎，也为我国音乐界所珍视。

如前所述，他的音乐创作热情来自“五四”新文化运动的影响，在他早期的歌曲创作中鲜明体现了“五四”反封建的民主爱国精神，而且比其他同时代的音乐家（如萧友梅、黎锦晖、王光祈、刘天华等）的作品反映社会生活面更广、更深，表现出更强烈的民主精神。如《卖布谣》、《织布》反映了广大小生产者在帝国主义和封建主义压迫剥削下越来越贫困的生活现实，从中表达了作者对下层劳动者的深厚同情。在《劳动歌》中，进一步揭示了劳动人民是创造社会历史的主人，并为劳动者应获得生活、教育、休息的合法权利进行了正面的呼吁。《小诗》是胡适听到陈独秀被捕坐牢时表示深切怀念而写的一首诗，赵元任以此谱曲，这里也间接表达了他对当时军阀政府的不满。针对1926年北洋军阀政府镇压北京爱国学生的“三·一八惨案”，他以刘半农的词写了一首合唱曲《呜呼三月一十八》，对反动军阀的暴行发出了义正词严的怒斥，对受害的革命青年表示了沉痛的哀悼。30年代他为“左翼”电影《都市风光》所写的主题歌《西洋镜歌》，则更进一步以讽刺的笔调揭示了在帝国主义和国内反动派统治下所谓“十里洋场”的种种怪现状，并明确指出唯一的出路就是要以我们的双手来创造一个新世界。

例12：《西洋镜歌》最后一段



他在以陶行知的歌词所写的一系列儿童歌曲中，积极提倡要以“手脑并用、行知合一”的新的教育方针来改革“只用脑不用手”的旧教育（《手脑相长歌》）；热情宣传要为大众求生存而联合起来，共同去改旧村，造新村（《村魂歌》）以及“大众滴了汗，大众得吃饭，大家的事大家干”（《自主立人歌》）等等依靠人民大众的努力来改革社会、改革教育的进步思想。

反帝爱国的歌曲，赵元任主要写作于救亡运动时期，其中以《我是北方人》和《背着枪》较为突出。他还曾将聂耳的《义勇军进行曲》改编成合唱曲，并在美国演出过。值得指出的是，他于 1942 年（当时他已定居美国），以明末的民谣所写的歌曲《老天爷》，表现了对统治者昏庸无道的无比愤怒，从中也可看出他强烈的民主精神。因此，这首歌曲曾在解放战争时期“国统区”的群众音乐运动中发生较大影响。

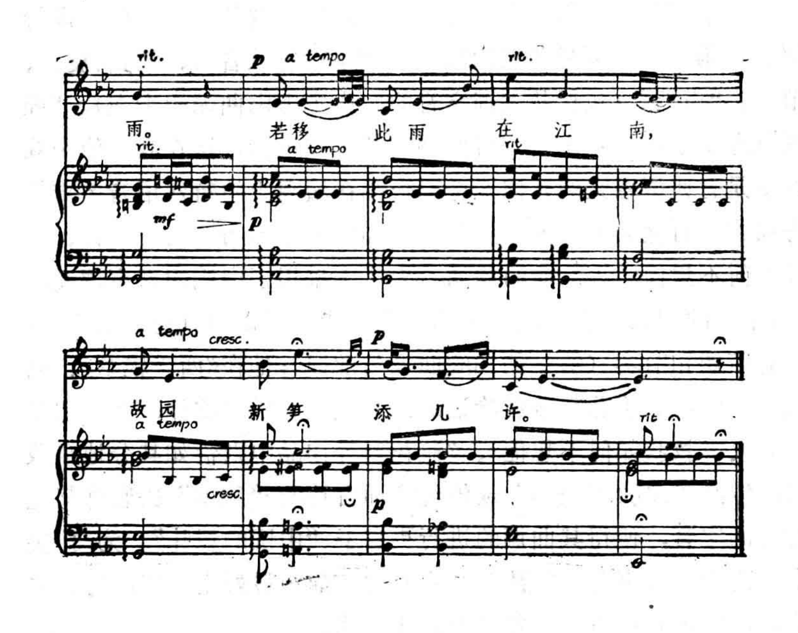
抒情性的艺术歌曲是赵元任歌曲创作中最具特色的一个方面。他十分擅长以一种朴实、明快而富于诗意的笔调，通过对各种自然景物的描绘，将燃烧在当时广大青年心中那种迫切要求摆脱

封建束缚、求得个性解放的激情，作出生动的表达。如他以刘半农的词所写的歌曲《教我如何不想他》，就是二三十年代在我国知识青年中留下长久、深刻印象的一首抒情性艺术歌曲的代表作。

对于这一类歌曲，赵元任大多选择那些既富于形象、又立意新颖的新诗作为歌词，在音乐的刻画上，他力求艺术形象的丰富生动，音乐语言的清新流畅以及形式结构的完整均衡。如他以刘半农的诗《听雨》所写的歌曲，就是一首具有相当艺术感染力的，情景交融的抒情小品。此外，象《上山》、《也是微云》，《茶花女中的饮酒歌》等等都是当时这类创作中受到广泛欢迎的优秀代表作。

例13：《听雨》





三

力求写出有中国特点的新音乐，是赵元任的音乐创作给人以“新意”的一个非常突出的特点。由于他对中西文化和中西音乐都有相当的造诣，所以他既公开申明必须学习外国音乐创作的种种先进经验，又明白表示任何一个国家的音乐都必须有其自己的特色（他当时称之为“国性”、“中国风味”等），任何一个有出息的中国音乐家都应对此作出自己的贡献。他不仅理论上这样说，而且在自己的音乐创作中确实努力去实践，并不断对自己提出更高的要求。他曾在1928年对此作了颇为风趣的回顾，他说：“我虽然在言论上尽管大逆不道的说中国没有音乐，西洋音乐就是世界音乐那些话，但是在我的行为上，还是恋恋不舍的渐趋国化。”（引自《新诗歌集》的“自序”）

为了探索音乐创作中的民族风格，他主要从两个方面去进行努力。第一个方面是曲调的写作，他尽可能从音阶、调式、旋法、节奏、“声调”（包括从歌词字音的四声去考虑曲调的走向）、“腔调”(即从个别字音上去安排曲调的装饰性进行，这在我国传统戏曲中是有典型意义的)，以及个别作品在演唱上的特殊语音要求等方面去进行全面的研究和试验。例如他的《卖布谣》、《织布》、《教我如何不想他》等歌曲的曲调，大体上采用了中国的五声调式；《听雨》的曲调则根据歌调声韵的需要渗入了常州（他的家乡)吟诗的声调和节奏（参见例13的曲调与歌词）；他在《西洋镜歌》、《老天爷》中写出了非常接近吟诵的民间说唱音乐的旋律；在《也是微云》、《教我如何不想他》、《瓶花》等作品中则恰如其分地吸收我国传统戏曲的“腔调”或传统吟诵古诗的“腔调”去装饰某些特殊的字音，使得其曲调的进行更富于“中国的风味”。为了突出歌词的语音声韵，他甚至主张《卖布谣》最好用无锡的方言去演唱，以臻其地方方言独具的韵律美感。

例 14：a.《也是微云》前半

b.《教我如何不想他》中的一段



例十四：b，



类似的例子还可举出不少，他曾把这些创作体验具体写在他的《新诗歌集》的“歌注”中。正由于他对中国语言（包括地方方言）和语音有着深入的研究，所以他写的歌曲绝大多数词与曲结合得非常自然、贴切，唱起来朗朗上口、铿锵有力。尽管这些曲调绝大多数不是直接引用现成的民间旋律，但却表现出地道的中国式的旋律美。

他探求民族风格的另一方面是特别重视运用西洋和声学知识写出具有“中国特点”的多声音乐，并为此作出了坚持不懈的努力。他曾说过这样的话：“中国人要么不做音乐，要做音乐，开宗明义的第一条就是得用和声。中国既还没有和声学，当然只有用西乐的和声法。至于和声运用的方法那当然很要细研细究，不能象赞美诗的乒乒乓乓、或是进行曲的丁丁咚咚一来就算了。我在这个歌集里头也稍微做了一点新试验……”（引自《新诗歌集》的“自序”）赵元任曾将他所收集到的我国许多民歌、小调都加上钢琴伴奏或改编成合唱曲（这些作品大多在他生前没有正式发表），目的在于为自己写作具有民族风格的多声音乐进行试验。其中发表的只有民间“焰口调”所编的《尽力中华》和他根据江苏地区船工所唱的劳动歌曲而编成的《扬子江上撑船歌》。后者他曾在百代唱片公司灌制唱片时亲自演唱，可惜后来这张唱片没有公开发行。

运用西洋和声学的方法写出具有中国特点的多声音乐，在当时还是一个新课题。赵元任对此进行了认真的考虑和反复的试验（他自己一直称之为“试验”）。例如他从俄罗斯“民族乐派”和法国

"印象派"的作品中受到启发，在自己的创作中大胆试验附加六度的和声配置方法、四五度的平行和平行和弦的进行，以及调式和声的运用等，都取得了较好的效果。他所采用的方法今天看来似乎很平常，但从当时我国音乐创作的实际水平来讲却是相当大胆、新颖的，他的这种勇于探索的创新精神也是难能可贵的。

例 15：a.《卖布谣》开始 6 小节

b.《海韵》中的一句

c.《老天爷》中段





赵元任在出版《新诗歌集》的同时，曾写了一篇专文《"中国派"和声的几个小试验》，对自己在这方面所取得的初步经验作了具体的介绍，该文发表在"国乐改进社"编辑出版的《音乐杂志》第1卷第4期上。在他进行的这些试验中有两点值得注意：第一，他从来不把自己有关和声民族化的试验与传统的功能和声经验简单对立起来，而是尽可能使两者之间取得协调统一。第二，他对和声民族化的试验从不脱离音乐创作的实际需要，去作纯理论的推演，相反他总是密切结合作品思想内容的表达去探讨种种新

的和声配量。他的这些试验因随时受到自己创作的客观效果的检验，避免了不少可能发生的主观片面和自以为是的弊病。

即使对于传统功能和声的运用，赵元任也注意发挥它们在色彩上的不同功能。如我们从他的《也是微云》、《过印度洋》、《小诗》等抒情性艺术歌曲中就可以看到他曾有意识地运用各种小七和弦、减七和弦、变化音和弦，各种和声外音以及各种暂转调、同主音大小调交替和不同调式的混合等等手法。从他的一些篇幅较大的作品，如《海韵》、《呜呼三月一十八》、《教我如何不想他》、《上山》等，还可以看到他除了注重色彩性和声运用外，并有意识地运用不同调性的布局，使全曲音乐的展开层次分明、情绪发展起伏有致。可以说，赵元任是我国近代音乐史上第一位既敢于、又善于对一些淳朴的民族风格曲调给以尽可能丰富的和声配置的作曲家，他的音乐作品的和声语言比当时其他音乐家的作品都要显得色彩丰富。

对钢琴伴奏的写作，赵元任也完全突破了当时仅把它局限于作为和声衬托的水平，大大提高和发挥了它在塑造作品形象上的独立意义。他开始有意识地在自己的钢琴伴奏中运用各具独特性格的音型织体，并且随着形象和感情的变化，运用多种不同织体的更迭，使作品的形象显得更为生动、丰满。例如他的《也是微云》的后半部，主要就是通过伴奏织体的变化成功地突现了主人公当时内心的激情。

例 16：《也是微云》的后半（见57页）

《海韵》是一首大型合唱曲，歌词取自徐志摩早期所写的一首叙事诗，发表在《翡冷翠的一夜》第二集，作于 1927 年。赵元任在谱曲时为了便于歌唱，将原词略作文字上的改动。这首作品描写一个渴望自由的少女，不怕狂风巨浪的威胁，不愿回家过平淡的生活，最终被汹涌的海涛所吞没。赵元任在作品中生动地描绘了这位美丽而勇敢的少女的动人形象，歌颂了她那酷爱自由勇于

例十六：



进取的无畏精神，并对她的牺牲寄予了深切的同情。他通过女声的领唱、钢琴伴奏和各种形式的合唱分别表现女郎、大海和作为第三者的“诗翁”三个不同的形象。他以三个不同的主题作为这三种形象的基础，随着情节的发展，这些主题也各自得到了生动的展开。作者对和声的运用和调性布局，对伴奏织体及合唱声部的处理都经过缜密考虑和精心安排。因而整个作品的音乐发展层

次分明，既有变化又有统一，并且有较好的合唱效果。

由于赵元任后来长期定居美国，他一生所写的作品还有相当一部分生前未经发表，对他在音乐创作上的全面评价，还有待今后在掌握全面资料的基础上不断进行充实。

第六章　黎锦晖



(1891—1967)

"希望人人承认歌舞剧，它可以增进知识与思想，是普及民众的桥。"

——黎锦晖

"黎锦晖的儿童歌舞剧是一个时代的某一方面进步思想的反映，特别是在对儿童进行新文化的启蒙方面是有其积极意义的。"

——李　群

本世纪20年代至30年代初期在我国群众音乐生活中，以黎锦晖所写的大量儿童歌舞音乐和城市歌舞音乐具有最广泛的社会影响。当时全国各大城镇中小学校的音乐教学中几乎没有不习唱黎锦晖的作品的，而且他的有些儿童歌舞音乐直到全国解放还保持其历久不衰的生命力。同时，他在30年代初所写的城市歌舞音乐也一度在各大小城市音乐生活中造成了不小的冲击，并曾引起当时文化教育界的强烈不满。他是当时中国音乐界中在历史上留下绝然不同评价的一位代表人物。

一

黎锦晖，字均全，曾用笔名“甚么”、“金玉谷”等，湖南湘潭人。早年在家乡私塾就学，后改入小学、中学。从童年起他就广泛接触各种民族器乐及家乡所流行的湘剧、花鼓戏、汉剧等，也学过一些昆曲的清唱。在中学学习期间，通过“乐歌”课初步掌握了西洋音乐的基本理论和熟悉许多学堂乐歌。民国初年他毕业于长沙高等师范学校，被聘为湖南单级师范传习所的“乐歌”课教师。从1913年至1919年他先后在北京、长沙两地任机关职员、报刊编辑和学校教师（教过语文、历史、音乐等课）。在北京工作期间，在他的哥哥、我国著名语言学家黎锦熙的影响下，又对京剧、鼓书等民间音乐发生浓厚的兴趣，并开始研习“国语”（包括白话文，普通话及注音字母等）。当时，他曾参加北京大学音乐团（该团于1919年改为北京大学音乐研究会），并担任“通乐”（即通俗音乐）中的“潇湘乐组”组长。从这时开始，他对音乐的兴趣就比较偏重于我国通俗的民间音乐方面。在一些进步文化人士的支持下，他被聘为进步刊物《平民周报》的主编，并开始为推广“平民音乐”作出努力。如他曾编写了以器乐为主的《平民音乐新编》及以声乐为主的《民间采风录》（这两个集子后因住宅失火被烧毁，未得出版）。1920年，黎锦晖被聘为上海中华书局编辑所国语文学部部长，并兼任教育部“国语读音统一会”所办的“国语专修学校”教务主任（后迁任该校校长）。1922年他又兼任我国著名的儿童文化周刊《小朋友》的主编。同年，他经长期筹划的“明月音乐会”正式成立。至1927年，在杨潮、黎明、王人路等进步人士的支持下，又以该团体为基础创办了我国第一所专门培养歌舞人才的学校“中华歌舞专修学校”，并由他担任校长。在得不到政府资助的情况下，黎锦晖完全以个人的力量来

维持这样一个艺术团体的几十个演职员的生活和艺术训练（其中大多数是年岁较小的演员），当然负担是相当沉重的。应该说他为我国歌舞音乐事业的发展以及为早期歌舞演员（其中相当一部分逐渐转向电影界，成为三四十年代的主要电影演员）的培养是付出了辛劳的。1928年，学校经费拮据，为了改变窘迫的经济境况，他决定率领该校师生以“中华歌舞剧团”的名义，赴香港、广州及南洋各地巡回演出，前后长达一年之久。1929年，黎锦晖回国后，又重新组建“明月歌舞剧社”（后又多次改组，先后命名为“明月歌舞团”、“联华歌舞班”、“明月歌剧社”等），并一度进入当时的电影界，曾红极一时。不久，他们的音乐和演出遭到以聂耳为代表的进步文化人士和音乐界、教育界人士的严厉批评，黎锦晖本人即逐渐退出歌舞界。抗日战争爆发前后，黎锦晖从上海经湖南辗转至重庆，于1940年任中国电影制片厂编导委员。全国解放后，他一直在上海电影制片厂工作，并兼任中央音乐学院民族音乐研究所通讯研究员。1967年病逝于上海。

二

黎锦晖最初主要对民间通俗音乐有较大的兴趣，但当时这些对他来讲还只是作为一种业余爱好。后来，由于他致力于推广“国语”的活动，才把自己的热情集中于儿童歌舞音乐的创作及普通音乐教育的改革上来。在他第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》单行本的“卷头语”中，他曾列举发展儿童歌舞音乐和歌舞剧的意义：一，“学国语最好以唱歌入手”；二，“学校中各科的教材，有许多可以采入歌剧里去”；三，“儿童模仿本能十分发达，习演歌剧可以借此训练儿童一种美的语言、动作与姿态，也可以养成儿童守秩序与尊重艺术的好习惯”；四，“一切布景和化妆都要儿童们亲自出力，因此除了能采入手工、图画等作业外，还可以锻炼

他们思想清楚、处事敏捷的才能”；五，“学校演歌剧对于社会教育也有裨益，可以使民众渐生尊重一切艺术的心情”。黎锦晖整个 20 年代积极从事儿童歌舞音乐及儿童歌舞剧的创作、出版和演出，皆源出和体现这一指导思想。

在这将近十年的时期内，他一共创作了《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《三蝴蝶》、《小小画家》等12部儿童歌舞剧以及《可怜的秋香》、《好朋友来了》、《谁和我玩》、《三个小宝贝》、《努力》等 24 首儿童歌舞表演曲。此外，他还写作了60多首歌曲，30多首民族器乐曲以及一些舞曲和话剧插曲等。

黎锦晖的作品，绝大多数由他自编脚本，自写歌词。他善于结合儿童的生活、抓住儿童的心理特点和兴趣，去选择题材、构思情节。开始他的多数作品采用童话、神话性的题材，而且演出的角色都是少年儿童；后来，有些作品则取材于现实生活，并加进了大人的角色（他的原意是可以做到“师生同演”）。他所编的脚本及歌词，大多以通俗的白话文和为少年儿童所能理解的、形象性的语言来写，并适当注意押韵。通过这些通俗而形象的语言和明晰而富于幻想的故事情节，向孩子们进行新思想的教育，是他编写这些作品的基本宗旨。例如《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《三蝴蝶》等作品，是以人格化了的动物和自然景物，教育儿童热爱自然、热爱自由，以及要相互帮助等；《月明之夜》则说明要热爱生活、破除迷信，真正的幸福不在神仙世界而在人间；《春天的快乐》、《七姊妹游花园》说明了真正的快乐来自勤劳，真正的美存在于不拘贵贱的广博的爱之中；《神仙妹妹》、《山羊救母》等作品则表达了只要勇敢、机智、团结，就可以“以弱胜强”的思想；《小小画家》是针对当时有些人积极鼓吹在小学教育中应恢复读经等反科学的封建式教育而写的，他通过生动的剧情宣扬、提倡适应发展儿童个性的、“因材施教”的、新型的教育。《最后的胜利》是作者唯一的一部通过儿童歌舞剧这种形式来歌颂北伐战争、歌

颂革命、反对帝国主义和军阀统治的尝试之作。另外，歌舞剧《长恨歌》则是他改编唐代著名诗人白居易同名诗作的尝试之作，该剧写于1923年，也是他20年代中唯一的一部未经刊印的、一般的歌舞剧。

黎锦晖在创作这些儿童歌舞音乐时，开始曾继承了学堂乐歌“选曲填词”的传统，吸取了大量我国传统民间音乐的曲调（包括各地的民歌小调、戏曲曲调以及民族器乐的曲牌等）和一些外国音乐的曲调（包括一般的歌曲、歌剧的插曲等）。例如在《麻雀与小孩》中，他就引用了民族器乐的曲牌《大开门》，城市小调《苏武牧羊》、《银绞丝》等。对于这些中外现成曲调，他较少原封不动地简单引用，而是根据剧词和演唱的要求作必要的改编，使之与剧情的发展和表演密切结合。同时，他从第一部儿童歌舞剧起，就开始注意根据剧情内容的要求进行自己的音乐创作，而且这种创作在他的作品中愈来愈占主导地位。从他自己创作的乐曲中可以看出，他力求使自己的音乐语言尽可能做到简练、生动、明快，具有一定的民族特点，同时又适合于儿童们的演唱。这正是他的儿童歌舞音乐在当时能迅速广泛流行于全国大小城镇，对当时各中小学音乐教育产生很大影响的重要原因之一。几十年来，他的作品的某些片断，如儿童歌舞剧《神仙妹妹》中的“老虎叫门”，儿童歌舞表演曲《可怜的秋香》、《好朋友来了》等等，一直在儿童音乐教育中保持它们经久不衰的生命力，受到儿童们的喜爱。

例17：a．“老虎叫门”部分曲调（见64页）

b．《好朋友来了》部分曲调（见64页）

黎锦晖从事这些儿童歌舞音乐的创作有一个不断深化的过程。最初他只想到要跟“话剧加插曲”有所不同，要尽可能使音乐连贯始终，以及正确解决歌唱与舞蹈的矛盾，即他经常所说的要做到“歌时不舞、舞时不歌”。他要求儿童们唱歌时仅作少量的



动作表演，而在舞蹈时则尽量不唱歌，仅用小型乐队伴奏（最多再加一些歌队的伴唱）作为衬托。在他最初所写的儿童歌舞剧（如《麻雀与小孩》等）中大体上都是如此。因此，他的许多儿童歌舞剧的音乐大多仍是歌曲性风格的音乐。但是，随着剧本戏剧情节的逐步复杂化和人物的加多（尤其是后

来他写了一些加进成人角色的作品之后)，在如何使歌舞剧的音乐逐步带有戏剧音乐的特点，特别是如何对不同性格的人物有各自的形象性的音乐刻画方面，他又进行了认真的探索。在20年代后期的一些儿童歌舞剧中，他在这方面是有所前进的，特别在《小小画家》的创作中，曾作出了很有意义的尝试。例如他对这部作品的主要角色小小画家的形象就是随着剧情的发展从不同的侧面来塑造的。在第一场“儿嬉”里，他着重刻画小小画家与其他孩子一样有着开朗活泼的性格。

例18：“儿嬉”的最后一段



在第二场“母诫”中，他主要写小小画家受到母亲的训诫又

十分不理解，因而流露出非常委屈的情绪。

例 19：“母诫”最后的“打盹曲”



在第四场“闹学”中，他成功地描写了小小画家从背不出书那种尴尬、苦恼的神态，转而为干脆自己编词胡背一通，从而也表现出小小画家的机智可爱。这一段音乐写得很生动、风趣，充分表明黎锦晖当时不仅对儿童的生活和心理特点非常熟悉，而且已逐步从一般的歌曲性的音乐跨入了戏剧性音乐的高度。这对后来人们写戏剧性的音乐、特别是歌剧，是具有启发性的。

例 20：“背书歌”（见67页）

在第四场的最后，他又通过“我要睡觉”一曲着重表现了小小画家那种富于幻想的、纯真的儿童天性。这首歌曲写得很简单、朴素，但十分动听。

例 21：“我要睡觉”（见68页）

除了给“小小画家”这个角色赋予了鲜明的个性外，黎锦晖对该剧其他人物都有不同的性格设计。例如该剧“师训”这一场的“斯文曲”，对三位教师的登场虽然着笔不多，但却很有特点。他以简练的笔触、讥讽的方式，成功地勾画了这些为封建式旧教

例二十：


(友)"子 曰：学而 时习 之" (小)"子 曰：学而 时习
之" (友)"不 亦说 乎"(小)"不 亦说 乎"(友)"有朋 自 远方 来"
(小)"朋友 自 远 方 来" (友)"有朋" (小)"有朋 自 远 方 来"
(友)"不 亦 乐 乎"(小)"不 亦乐 乎"(友)"人不 知 而不 愠，不亦 君子
乎" (小)精神 不 支 而不 困，不亦 蠢子 乎！
(友)"曾子 曰：吾日 三省 吾身，为 人谋 而不 忠乎，与朋
友 交 而不 信乎，传不 习 乎" (小)孙子 曰：
吾吾 吾吾 吾吾，有 馒 头 而不蒸 乎？
爷 姓 胡，娘 姓 胡，胡公 胡母 逛西 湖。胡兄 胡弟
游 太 湖，胡姐 胡妹 跳 进 洞 庭 湖。
(塾师合)你！ 你！ 糊里 糊涂 胡说 八 道！ 甚么
(甲)西湖！(乙)太湖！(丙)洞庭湖！(塾师合)呸！ 胡扯，胡拉，胡缠，
胡 闹，恨不 得 打你 一 酒 壶！



育制度服务的封建遗老、遗少们假装斯文而又愚蠢可笑的嘴脸。

在黎锦晖的儿童歌舞剧中，以至在整个二三十年代我国的儿童歌舞剧中，恐怕只有《小小画家》这部作品可说是真正成功地解决了如何以音乐对不同人物进行性格刻画这个难题。因此，《小小画家》一直被认为是黎锦晖在儿童歌舞剧方面最突出的典范之作。它不仅在思想内容上具有鲜明的民主性，而且在艺术创造上也是成功的。

1929 年黎锦晖率领"中华歌舞剧团"赴南洋巡回演出回国后，他基本上没有再创作新的儿童歌舞剧了。他开始为了迎合一些商人的利诱，转向对成人的歌舞音乐和所谓"爱情歌曲"的"创作"。在短短一年多的时间里，他写了大量什么"爱情歌曲一百首"，"家庭爱情歌曲"之类的东西，例如《毛毛雨》、《桃花江》、《特别快车》、《妹妹我爱你》、《花生米》之类。这些作品由文明书局给以大量出版，"大中华"、"胜利"、"高亭"等唱片公司灌制唱片

广泛发行。黎锦晖这一时期的歌舞音乐大多为城市小调性的旋律加上爵士式舞蹈伴奏的混合物（如《毛毛雨》、《桃花江》等），有些连旋律也照搬外国的音乐（如《特别快车》、《花生米》、《蔷薇处处开》等）。但由于它们都具备通俗易唱的特点，所以自然地就成为商人眼中的"畅销品"，所谓"黎派"歌舞音乐就很快地得到泛滥，造成不少的恶劣影响。黎锦晖在30年代初又在这些音乐的基础上进一步搞了一些所谓"成人歌剧"及"歌舞电影"（如《芭蕉叶上诗》等）。这些作品也由于思想内容的贫乏，情节、语言的庸俗和艺术的粗糙，无法同他早期的儿童歌舞音乐相比。因此，他的这些歌舞音乐及爱情歌曲曾受到当时音乐界、教育界人士的抵制和批判。如1932年聂耳就以"黑天使"为名写了《中国歌舞短论》等短评，对黎锦晖这种庸俗化的艺术倾向进行了严厉的批评，并给他指出了要与时代、与群众相结合的新路。黎锦晖当时并没有充分认识到这些批评的意义，但他自己实际上逐渐停止了这类作品的创作。抗日战争前后，他也写过一些救亡抗日的歌曲；后来还为郭沫若的话剧《虎符》写过配乐，全国解放以后他还为一些美术电影写过音乐，写了一些歌曲。但是，这些作品在群众中都没有留下多大的影响。

第七章　刘天华



(1895—1932)

"我希望提倡音乐的先生们不要尽唱高调，要顾及一般民众，否则，以音乐为贵族们的玩具，岂是艺术家的初愿。"

——刘天华

"一国的文化，也断然不是抄袭别人的皮毛就可以算数的，反过来说，也不是死守老法固执己见就可以算数的。必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调合与合作之中，打出一条新路来，然后才能说及到'进步'这两个字。"

——刘天华

"五四"新文化运动推动了我国现代音乐文化的建立和发展，同时也促使20年代我国的音乐家向西方音乐借鉴。但是，当时多数音乐家对如何继承民族音乐的优良传统缺乏足够的认识，具体实践也不够。当时只有少数音乐家在认真学习西方音乐的同时，以更大的热忱投身于"改进国乐"的事业，其中以刘天华为最突出的代表。

一

刘天华，于1895年2月4日出生于江苏江阴。他的父亲刘宝珊是清末一位秀才，主张"新学"，曾在其家乡江阴县创办了一所新式学堂"翰墨林小学"。刘天华自幼就受到新式教育的培养和"新学"的影响。1909年他入常州中学（该校的校长即当时的音乐理论家、《中乐寻源》的作者童斐）学习，并参加了该校的军乐队，学习吹奏军笛及小号，开始接触西洋音乐。"辛亥革命"时期，他曾以军乐队员的身份，参加了当时的革命团体"反满青年团"，响应了当时的资产阶级民主革命。1912年，由于家庭经济困难，他不得不辍学，随其兄刘半农（我国"五四"时期的著名文学家）赴上海，在一个演"文明戏"的"开明剧社"中工作，并开始萌发其以音乐为职业的志向。在此期间，他不仅掌握了各种铜管乐器的演奏，还进一步自学了音乐理论、钢琴、小提琴等。1914年，他回到江阴，在家乡的华墅小学当教师。1915年，他回到母校常州中学任教。从这时起，他开始对民间音乐发生浓厚的兴趣，曾广泛接触了江南民间音乐和各种民间艺人，拜他们为师，向他们学习。1916年，他在家乡与殷尚真女士结婚。1917年夏，他向江南名师周少梅学习二胡与琵琶，1918年，他专赴南京向崇明派琵琶名师沈肇州学习其所传的《瀛州古调》。1919年他还去河南学习过古琴，1920年及1921年他先后两次利用暑假在江阴组织了"暑期国乐研究会"。刘天华就是这样利用教学工作之余的一切空隙，不仅熟练地掌握了二胡、琵琶等民族乐器的演奏，还广泛熟悉了三弦、笛、昆曲、京剧、丝竹乐、锣鼓曲以及佛教、道教音乐等。在这期间，他开始尝试着进行有关民族器乐的创作，如著名的二胡曲《病中吟》、《月夜》、《空山鸟语》的初稿。

1922 年他被聘为北京大学音乐传习所的国乐导师，并先后在北京女子高等师范学校和北京艺术专门学校任教。这时他已作为身兼几所学校的教授，为了进一步提高自己的音乐修养和技能，仍坚持从北京的外籍教授托诺夫和嘉祉等学习小提琴、钢琴及作曲理论；同时他还尽一切可能向各种民间艺人学习民间音乐，例如他认真学习了“三弦拉戏”、河北“吵子会”的吹歌以及江南各琵琶流派的传曲等等。1927年，在他的倡议下，成立了我国第一个以进行民乐改革为宗旨的“国乐改进社”，并在得不到政府任何经济支持的条件下，编辑出版了10期《音乐杂志》。1927 年北京各高等院校的音乐系、科被奉系军阀政府勒令停办，萧友梅遂南下筹建国立音乐院。刘天华与杨仲子等积极呼吁政府在北京另成立一个国立的音乐学院，但计划未能实现。后北平大学内成立艺术学院，刘天华即被聘为该院音乐系的教授，继续其教学工作。

刘天华在北京从事音乐教学的 10 年间，先后创作了 7 首二胡曲（即《苦闷之讴》、《悲歌》、《闲居吟》、《良宵》、《光明行》、《独弦操》和《烛影摇红》），3 首琵琶曲（即《歌舞引》、《改进操》和《虚籁》），1 套“二胡练习曲”（共 47 首）、1 套“琵琶练习曲”（共 15 首），改编了 2 首民族器乐合奏（即《变体新水令》和《混江龙》）。1930年他为著名京剧艺术大师梅兰芳赴美国访问演出听写记谱，完成了一本专集《梅兰芳歌曲谱》（共包含 18 出戏的 94 段唱段——京剧 53 段、昆曲 41 段），这是我国音乐史上以五线谱记谱的第一本戏曲音乐专集。此外，他还先后整理了《安次县吵子会乐谱》、《佛曲谱》和沈肇州的琵琶传曲《瀛州古调》等。1932年夏，刘天华在天桥听写锣鼓谱时传染上猩红热症，不幸于6月 8 日逝世，时年仅 37 岁。

二

刘天华是在“五四”新文化运动的影响下投身于音乐工作的。因此，蔡元培的“美育”的观点以及胡适、刘大白等人的“平民文学”的观点曾对他有较深的影响，“要顾及一般民众”逐渐成为他从事音乐工作的主要出发点。例如他曾在1927年6月出刊的《新乐潮》上说：“虽然现在也有人在那里学着西人弹琴唱歌，大家都还只是贵族式的（可还只是少数人弄的玩意儿)。要说把音乐普及到一般民众，还真是一件万分渺远的事”；他还在1928年“国乐改进社”的《音乐杂志》第1卷第2期上说：“我希望提倡音乐的先生们不要尽唱高调，要顾及一般民众，否则，以音乐为贵族们的玩具，岂是艺术家的初愿。”他进而强调了要发挥音乐“为人生的艺术”和“美育”的积极作用。他希望发展一种“能给人们精神上些少的安慰”和“能表现人们一些艺术思想”以及能“唤醒一民族的灵魂的音乐”。

刘天华把自己毕生从事音乐的热情始终贯注于“改进国乐”的宏业。他曾在《国乐改进社成立刊》的《我对本社的计划》中说：“改进国乐这件事，在我脑中蕴蓄了恐怕已经不止十年。我既然是中国人，又是以研究音乐为职志的人，若然对于垂绝的国乐不能有所补救，当然是很惭愧的事”；他在《国乐改进社缘起》（载于1927年6月的《新乐潮》第1卷第1期)一文中还说：“发展国乐断不能抄袭外国的皮毛以算数……也不能死守老法、固执己见以算数。必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调合与合作之中，打出一条新路来。”

刘天华把自己“改进国乐”的志向同“要顾及一般民众”的观点结合起来，首先致力于发展、改革二胡这一较能普及于一般民众的乐器。他曾在《“除夜小唱”、“月夜”的说明》（载于“国乐

改进社”的《音乐杂志》第1卷第2期）一文中说：“论及胡琴这乐器，从前国乐盛行时代，以其为胡乐，都鄙视之。今人误以为国乐，一般贱视国乐者亦连累及之。故自来很少有人将它作为一种正式乐器讨论过，这真是胡琴的不幸。然而环顾国内，皮黄、梆子、高腔、滩黄、粤调、川调，以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等等，哪一种离得了它。它在国乐史上可与琴、琵琶、三弦、笛的位置相等。……有人以为胡琴上的音乐，大都粗鄙淫荡，不足登大雅之堂。此诚不明音乐之论。要知道音乐的粗鄙与文雅，全在演奏者的思想与技术及乐曲的组织，故同一乐器之上，七情具能表现，胡琴又何能例外?”由此可知，刘天华的这些见解鲜明地体现了他深厚的民族情感和“五四”新文化运动“民主”与“科学”的精神，对我国当时的音乐界讲来，是非常难能可贵的。

刘天华不仅在文字上明确地阐述了自己对音乐的深刻见解，更重要的是他还努力通过自己的创作、教学和其他社会活动去具体实践自己的理论主张。他的创作主要只涉及二胡、琵琶两种乐器，虽然数量不多，但这些作品是他全部艺术劳动的结晶，并反映了他对当时社会生活的认识以及他对“国乐改进”的抱负和努力。他的作品大多是个人内心感受的抒发，从中却生动地反映了从“五四”运动到30年代初我国一部分小资产阶级知识分子对反动统治不满，而又对蓬勃发展的群众革命斗争缺乏理解的苦闷、彷徨和踌躇不前的种种内心矛盾，从而深刻地揭示了处在反动统治下阴暗重重的社会生活现实的一个侧面。例如他的第一首二胡曲《病中吟》（他于1915年完成初稿后又经多年反复修改，于1918年正式定稿发表)，正是作者当时处于贫病交困中感到走投无路的痛苦和愤懑的真实写照。所以作者又曾为该曲起名为《安适》，即我将走向何方的意思。

例22：《病中吟》开始8小节

例二十二：

这种情感在他的二胡曲《苦闷之讴》、《悲歌》、《独弦操》等作品中也得到表现，不过有时偏于委婉宁静，有时偏于哀伤沉痛，有时又渗以悲愤激越之情。这说明不满现实的中国知识分子在痛苦中并没有完全陷入消极颓丧，他们对前途还有所追求。

1927年，经刘天华倡导并得到萧友梅、赵元任等音乐界同行的支持，“国乐改进社”得以建立；1928年又正式创办了以改进国乐为主旨的《音乐杂志》，给刘天华带来了一时短暂的信心和希望。因而在1928年至1931年间，他的创作也表现了他内心感受乐观、愉悦的另一面。如二胡曲《良宵》（又名《除夜小唱》）、《闲居吟》，琵琶曲《改进操》等。他又把早年所写的《空山鸟语》进行了最后的定稿，公开发表。尤其是1931年春所创作的二胡曲《光明行》，是他一生创作中集中表现明朗、欢欣的典型之作。全曲自始至终充满一种奋发向上的力量，在调式、旋法、曲式等方面也更大胆地借鉴了西洋的作曲技法，并吸取了具有时代特点的、军号式进行曲音调。

例23：《光明行》主题（见76页）

刘天华进行这些创作的目的，除了抒发他对现实生活的各种感受外，更重要的是实践自己“改进国乐”的理想。为此，他不仅广泛学习我国的传统音乐与民间音乐，同时还认真学习现代作曲理论和小提琴、钢琴等西洋乐器。从他所写的二胡曲中，可以



看出他确实在努力将中西音乐的经验加以融合，从而使这些作品在艺术技巧和风格上有了明显的新发展。他的这些作品几乎都是既保持了我国民间器乐“起、承、转、合连缀发展”的结构特点，又渗入了为西洋器乐曲式典型的“三段体”结构原则，个别作品（如《烛影摇红》）则吸取了西洋变奏曲原则。他的大部分作品都建立在我国传统音乐的五声调式上，但又渗入了西洋音乐的七声调式的因素。有些作品（如《光明行》、《悲歌》等）则直接运用了西洋的大小调式，甚至还大胆地运用了三和弦的琶音进行及较多的变化音进行。

例 24：a．《光明行》结尾（见77页）

b．《悲歌》中一段（见77页）

从演奏技巧上讲，刘天华特别对二胡的演奏作了大胆而富有成效的改革。他看到二胡这种乐器在人民群众中具有极其广泛的基础，又清醒地看到原来长期仅作为一种伴奏乐器的二胡，在表现力、音域等方面所存在的局限，于是就在其演奏技巧上进行了种种改革和探索。如他把小提琴的揉弦广泛运用到二胡演奏中；又如他把传统二胡演奏从基本不换把位，或仅在上、中、下三个把位内移动，扩大到五至七个把位，从而扩大了二胡演奏的音域，增强了二胡的音乐表现力。在《光明行》的结尾部分，他还借鉴了小提琴常用的颤弓演奏方法，使作品的艺术感染力得到进

例二十四：a，

例二十四：b，



一步的增强。在《空山鸟语》中，他以民间“大播拉戏”及古琴的“绰”、“注”奏法，发展了二胡的“滑奏”，同时还将钢琴的轮指奏法运用在这首作品中。

例 25：《空山鸟语》中第 4、5 段



在《闲居吟》等作品中，他又把古琴及小提琴中的“泛音”演奏方法大胆移植过来。

例26：《闲居吟》中第5段

例二十六：

他还成功地创作了仅用二胡内弦来演奏的乐曲《独弦操》。刘天华在二胡演奏上的这些改革是我国二胡演奏史上的创举，从中可以看出他可贵的独创精神。他的二胡作品不仅在当时使人耳目一新，而且对后来二胡的创作和演奏也产生了极其深远的影响。他为了巩固其改革的成果，还结合自己的教学经验，参照国外有关乐器练习的方法，编写了专门用作技术训练的《二胡练习曲》及《琵琶练习曲》，使我国民族乐器的演奏和教学从“口传心授”的传统方式逐步纳入现代艺术教学的轨道。除此之外，他还对二胡制作提出了“固定音高定弦”的要求，并对琵琶的制作提出了采用“六项十三品”和“活动品位装置”的建议。

经过十多年坚持不懈的努力，刘天华终于用自己“改进国乐”的理想和实践，铸成了一座巨大的里程碑，为我国民族音乐的创作、表演和教学不断走向现代化、专业化，开辟了一条宽广的新路。

第八章 华彦钧（阿炳）



(1893?—1950)

“学习他具有广博精深的民间音乐基础，学习他认真对待音乐艺术的态度，不肯哗众取宠，虽浪迹江湖而不屑随波逐浪的品格。”

——曹安和

“他的艺术道路和成就充分显示着中华民族的特点，理所当然地在我国民族音乐发展史上占有着特殊显著的地位。”

——甘伯林

在我国源远流长的、丰富的民族音乐宝库中，除了历代著名乐师的天才创作外，还有大量不见经传的民间音乐家的杰出贡献。但是，由于这些民间音乐家社会地位的低下，他们的劳绩、甚至连他们的名字，都几乎完全被人们所遗忘。本世纪三四十年代，整天出没于无锡街头、靠卖艺为生的民间艺人阿炳，正是这样一位为我国民族音乐的发展作出特殊贡献的代表。

一

阿炳，原名华彦钧，江苏无锡东亭人。据音乐史家杨荫浏

的意见，他生于1893年农历7月初9。但有人认为是生于1887年，还有认为是1898年。这几种不同的说法，究竟那种说法确切，还待进一步调查。

阿炳的父亲华清和是无锡“洞虚宫”道观东偏殿“雷尊殿”的当家道士。华清和精于道教音乐和民间音乐，会演奏多种民族乐器，尤精于琵琶。阿炳的母亲出身农家，曾嫁给一个姓秦的穷秀才为妻，但婚后不久即守寡，以帮佣为生。后与华清和同居，生下了阿炳，遭到秦家同族辱骂，并被胁迫回秦家，不久即悒郁而死。

阿炳从小即从其父学习演奏笛子、琵琶、二胡、鼓等乐器。由于他生性聪颖、喜爱音乐，加上华清和的悉心教导和严格要求，他到十五六岁时已在无锡道教界小有名声，人们常称他为“小清和”、“小天师”。

1918年华清和终因年老多病不治而死，阿炳便承继为雷尊殿当家道士。他除从事道教礼拜活动外，还广泛结交各种民间艺人，拜他们为师，进一步掌握了不少民间音乐的丰富遗产。不久他患眼疾，由于生活逐渐趋于贫困，得不到应有的治疗，至1928年左右，终于双目失明。因无法再从事道教活动，阿炳断绝了生活来源，只能流落街头，靠卖艺为生。从此，人们也渐渐忘记了他的姓名，而称他为“瞎子阿炳”。也正是在这个时期，阿炳饱尝了旧社会民间艺人辛酸屈辱的痛苦生活，这促使他在创作上趋于成熟，并形成自已独特的演奏风格。

30年代初，日本帝国主义先后挑起了蓄谋已久的“九·一八”、“一二·八”事变。在全国掀起的群众性抗日救亡爱国运动影响下，阿炳在无锡崇安寺、听松园等地演奏、演唱抗日救亡歌曲，并把当时的新闻时事编成小曲演唱，表现了一个中国人的爱国热诚。当时在无锡的街头，总可看见一位戴着一副太阳镜的瞎子，身上挂着琵琶、笛、笙等乐器，手里拉着胡琴，蹒跚地串东

街走西巷卖唱，这就是人们所熟识的阿炳。在他编唱的小曲中还有不少指名道姓地揭露和抨击了统治者的暴行劣迹，表明了阿炳爱憎分明的正义立场。

阿炳先后有两个妻子，他们都是旧社会饱受苦难的妇女。前者与阿炳生活时间不长就被迫离散，后者为一年青寡妇，名叫董彩娣。她与阿炳婚后没有生育，阿炳只是把董氏带来的两个女儿当作自己亲生儿女来对待。

由于阿炳对民间音乐有深厚的根基，又精通多种民族乐器的演奏，他与当地国乐界的知名乐师也常有来往，并受到他们的尊重。如江南著名的国乐团体"天韵社"、"华光国乐团"以及无锡市民众教育馆等都与他进行过艺术上的切磋。可是阿炳终究是一个生活在社会底层的、又屡遭不幸的盲艺人，他受尽了生活的煎熬和屈辱打击。全国解放前夕，他已年老多病，上街卖艺都愈来愈难以坚持，完全过着默默无闻的贫苦生活。1950 年夏，中央音乐学院研究部主任杨荫浏教授和曹安和教授专程到无锡为阿炳录音时，他说："我不奏音乐已经两年了，技术荒疏了，乐器也坏得一件都不能用了。"但对人民政府能如此重视一个受尽压迫的穷艺人，阿炳很感动，他只要求给三天时间稍作练习，就那样以一架钢丝录音机匆匆录下了他亲自演奏的六首乐曲（即二胡曲《寒春风曲》、《二泉映月》、《听松》，和琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》）。当时他对自己的录音并不满意，约定一年后再录其他乐曲。可是，就在那次录音的半年后，阿炳因长年的贫困而病倒不起。1950 年 12 月 4 日，这位著名的民间音乐家终于离开了人世。他一生所创作的绝大部分乐曲以及融汇在那些乐曲中的演奏上的绝技，都随着他的逝世而永远消失了。

二

如前所述，关于阿炳一生的艺术活动（包括他的创作与表演）主要依靠事后有关人的回忆，没有任何当时的文字记载，这给评价阿炳的艺术成就带来不少困难和局限。现在我们只能以他亲自演奏的六首作品的录音和记谱中进行一些探讨。

阿炳这六首作品都有标题，因而不少演奏家及理论家曾根据这些标题去想象、欣赏它们所包含的内容和感情等。其实这六首作品同我国不少传统民族器乐曲相仿，大多是属于带标题的无标题音乐，不能望文生义地按其标题去进行穿凿附会，而应结合作者所处的时代、作者的生平，以及音乐本身的表现去进行探求。例如二胡曲《听松》，根据杨荫浏所编的《阿炳曲集》中的介绍，阿炳自己解释，这是描写宋代金兀术被岳飞打得大败后躺在无锡惠山脚下的听松石上心惊肉跳地倾听宋朝兵马追击的故事。但这首乐曲的音乐没有任何上述具体情景的描绘。《听松》大约创作于抗日战争的初期，就其音调的铿锵有力、跌宕起伏和整首乐曲所具有的罕见的磅礴气势和倔强性格来看，倒是很深刻地概括了抗日战争之际，中国人民坚强不屈的爱国主义精神和刚直不阿的气质。二胡曲《二泉映月》，就其音乐的凄凉哀怨和悲愤激越之情，显然不能单从“二泉”、“映月”这些字义上去附会，把它说成是一首写景的雅曲。这首乐曲的音乐既抒发了阿炳对悲苦身世的感叹和愤懑不平，又表达了他的倔强性格和对美好生活的憧憬。难怪不少外国音乐家认为这是一首听了使人不禁凄然泪下的断肠之音。二胡曲《寒春风曲》，有人认为它是《二泉映月》的姊妹篇，因为这两首作品在音调和节奏方面有不少相同的特点。从音乐的气质上讲，《寒春风曲》比《二泉映月》更刚劲明亮，而从作品的情感和内含讲，《二泉映月》则显得更深刻动人。琵琶曲《大浪淘

沙》是阿炳三首琵琶曲中最突出的一首。它同样也是阿炳对现实生活的深刻感受之作，因而它没有传统琵琶文曲那种士大夫的悠闲伤感，却充满着朴素真挚的感情和豁达大方的气度。琵琶曲《昭君出塞》是一首以王昭君奉命与匈奴君主结亲的历史故事为题材的器乐曲。古琴曲《昭君出塞》、《王昭君》，琵琶曲《塞上曲》，广东音乐《昭君怨》等，都是以这个题材所写的器乐曲。不过这些传统乐曲大多着重强调昭君出塞时的哀怨、伤感之情，而阿炳这首作品不仅其音调与那些作品迥然不同，而且还增添了迎亲送亲的欢乐气氛，表现了阿炳不拘陈套的独特个性。

阿炳作为一个地位卑微没有得到任何正规教育的民间艺人，在艺术上却能不受传统艺术的局限，处处表现出他那大胆创新的精神，这是非常难能可贵的。这也是他的作品不同于一般传统民间音乐的最重要之点。阿炳的音乐植根于江南民间音乐的土壤之上，人们不难从阿炳的作品中随处找到江南民间小调、常锡滩簧以及苏南十番鼓、十番锣鼓的踪迹。一般说，江南的民间音乐多以级进和小跳进的音调作波浪式的上下进行，曲首多以中低音的平滑进入，形成其委婉、明快的抒情特色。但是，阿炳在他的作品《听松》中却运用了“曲首高音”以及不少五度、六度、八度等大跳音程的进行。在个别创作中还出现类似洋号式的分解和弦进行。这些都使阿炳的音乐表现出为江南民间音乐所少见的刚劲有力，奋发激昂的新的素质和强烈的内心激情。

例27：a.《听松》开头(见85页)

b.《听松》片断(见85页)

在阿炳乐曲中还运用江南民间吹打乐中比较活跃的附点节奏的音调，使其音乐具有不断向前的发展动力。例如在二胡曲《二泉映月》中就有这种富于特点的锣鼓点附点节奏的旋律进行。

例28：a.《二泉映月》(见85页)

b.《二泉映月》(见85页)



阿炳很喜欢运用各种不同的切分节奏，尤其是大段落的切分节奏的连续运用，使他的曲调表现出一种新的面貌和个性特点。

例 29：a.《听松》(见 86 页)

b.《大浪淘沙》(见 86 页)

在乐曲的结构方面，阿炳不仅运用了我国传统民族器乐中“即兴变奏”和“段落联缀”的结构原则来展开乐思，他还借鉴了板腔体民间戏曲的板式变化结构原则，运用了散板──→慢板──→中板──→快板──→散板的结构布局(如《听松》)。

《二泉映月》是阿炳作品中结构最严谨、精美的典范之作。乐曲以一个短小的叹息音调作为“引子”开始后，即显示了包含两



个基本腔调和一个插入句的基本主题（见例30）。全曲的结构即以这个基本主题作五次变奏联缀而成，最后一段（第五次变奏）

即与引子及基本主题前后相呼应的“尾声”。

例 30：《二泉映月》引子及第一段



值得指出的是，阿炳在这首作品中所作的变奏性的展开并不是一般简单的旋律加花，而是按其情感的发展把这两个基本腔调和插入句作了极为精巧的、既有变化又有统一的编织。使全曲自始至终形成一个生动而严密的艺术整体。它的结构模式大致是这样：

引子（1 小节）⟶基本主题〔上句 a（4 小节），+ 插入句 b（2 小节），+ 下句 c（4 小节）〕（参看例 30）

主题的第一变奏：a^1（2 小节，a的压缩）+ b（2 小节）+ c^1（11 小节，是 c 连续作两次变形的综合）

主题的第二变奏：a^2（6 小节，即 a^1 + a）+ b（2 小节）+ c^2（14 小节，是 c 的两次新的变形，又加进 b 的变形的综合）

主题的第三变奏：a^3（4 小节，a 的变形）+ b（2 小节）+ c^3（7 小节，是 c 加它的两个句尾扩充，第二个句尾扩充落在宫音，带有 a 的因素）

主题的第四变奏：a^4（4小节，a 的又一变形）+ b（2 小节）+ c^4（10 小节，是 c 的变形加 b 的变形，又加落在宫音上的尾句，

从而也带进 a 的因素）

主题的第五变奏(尾声)：a^5(4 小节，a 的又一变形) + b(2 小节) + c^5(5 小节，c 的变形，很接近于c 的原型)

从上面的模式可以看出：一、基本主题的上句 a 在五次变奏中均有变化，但它们并不根本改变其原来的基本面貌和情绪；二、插入句 b 在五次变奏中可以说基本没有变化，它仿佛是维系全曲统一的节节环扣；三、基本主题的下句 c 在五次变奏中作了突出明显的改变，尤其是第 1—4 变奏都作了较大的扩充，而且逐渐加进了插入句 b 及上句 a 的因素，仿佛是对乐曲基本腔调作了不同的动力性的展开。全曲的两次高潮都集中体现在这个下句 c 的动力性展开上；五、第五次变奏音乐才基本回到了原来的面貌和情绪中，使全曲达到首尾呼应、前后统一，进一步深化了基本主题的内含。在我国民间传统器乐曲中象这样既有逻辑严谨、层次分明的结构，又能淋漓尽致地倾诉自己丰富情感的作品实为罕见。

阿炳的器乐演奏（主要指二胡及琵琶）技艺精湛，功夫坚实。他对用力的轻重和节奏的顿挫都非常讲究，对加花性的装饰(即所谓“花点”)也很谨慎、恰当。这一切都形成他一贯坚持的“功夫与神韵相结合”的朴实、淳厚、柔美的抒情性演奏风格。他演奏的是以老弦为内弦、以中弦为外弦的二胡，定音比一般的二胡低五度，弦也比一般的二胡粗。用这样的二胡进行独奏，对没有相当技艺功底的人来讲是难以驾驭的。对弓法的运用，阿炳以短弓见长，大多一音一弓，较少用连弓，因而形成了他运弓坚实有力，音色浑厚、苍劲而饱满的艺术特色。阿炳有时还巧妙地运用连弓的演奏造成切分音的感觉，巧妙地改变了旋律的强弱关系（参见例 30 中的插入句 b 及例 29 的后半）。

阿炳也象刘天华一样，在自己的创作中对原来民间二胡的定把演奏习惯做了突破。在他的作品中，音域从 g 音至 d^3 音，达到

二个半八度的较宽广的幅度，在指法上他还喜欢用“同指滑音”的奏法，使他的演奏具有类似琴、筝的古朴的韵味。

综上所述，尽管由于历史的原因，阿炳的大部分传曲已散失，但仅从抢救下的六首作品来看，就已鲜明显示了他无论在创作上、还是在演奏上，都具有惊人的艺术造诣和可贵的独创性。

第九章　王光祈


(1892—1936)

“吾将登昆仑之颠，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾；吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于中国音乐之业。”(《东西乐制之研究》自序)

——王光祈

1936年1月12日，中国音乐界的一颗巨星——伟大的爱国主义者、著名社会活动家、音乐学家王光祈，在贝多芬的故乡波恩陨落了。由于他在“五四”前后创立“少年中国学会”和“工读互助团”等方面的贡献，其光辉业绩已被载入史册。他在音乐学领域所作的开拓性的奠基工作，也成为我国近代音乐史上重要的一页，永远被后人所尊重和纪念。

一

王光祈，字润玙，笔名若愚。四川温江县人。1892年8月15日，出生于县城西门外五华里的鱼凫镇小河村。他的祖父王再

咸是同治、光绪年间有名的诗人，会试未第，遂滞留北京，教书为生，并卒于北京，唯有诗集一部传世。他的父亲在小河村开一锅厂，于王光祈出生前即去世。王光祈乃遗腹子。父逝后，家道衰落，靠母罗氏搓麻绳、做针线和出租锅厂年租二千文钱的微薄收入以及亲友接济为生。因此，少年时王光祈也要帮人放羊割草，以贴补家用。罗氏靠自己的文化素养，亲自教读王光祈《三字经》、《百家姓》、《千家诗》、《孝经》、《唐诗三百首》等书。9岁，母亲送他入私塾就读。15岁（1907）那年，他祖父的学生、即将来川接任总督的赵尔巽，答应负担他上学的费用，王光祈才得以赴成都，就读于胡雨岚创办的第一小学堂高年级。翌年，毕业于该校，并考入著名的成都高等学堂分设的中学堂丙班，与郭沫若、周太玄等人同学，并受教于史学教育家刘士志，四川保路运动倡导者王铭新，以及后出任四川省省长的杨沧白等。当时王光祈不仅会写一手好诗，还会弄箫吹笛拉胡琴，喜欢打围鼓，看川戏。求学期间，他与同学们都被卷入罢课风潮以及保路运动。辛亥革命前夜，他们就迫不及待地剪掉自己头上的辫子，又围追剪掉旗人校长都静阶的辫子。1913年春，王光祈毕业于该校，并先后在成都和重庆做了半年的报馆主笔。不久报馆关门，他就只好回到温江老家闲居，靠出租锅厂的租金和妻子绣花的收入过着清贫的生活。但他仍抓紧时间读书，特别对陶诗爱不释手，憧憬着《桃花源记》中世外桃源般的生活，另一方面，眼看着很多同学都出省或到高等学堂读书去了，自己却如此境况，虽有志，却囿于川，唯感叹而已。

1914年春，因老母、次子先后亡故，伤痛之余，他决意离开家乡，出川闯荡天下。王光祈先赴泸州同学李劼人处小住，并就职于泸州道尹公署。不久，即随身只携带一个脸盆、一部杜诗，钱两千文（只合大洋一元半）乘船东下，舟中作《夔州杂诗》6首，其一云："千载忧难已，深宵剑自鸣，直行终有路，

何必计枯荣。”不日到上海，旋至青岛，夏由上海到北京。又在赵尔巽（时任清史馆总裁）的帮助下，任清史馆书记员（即缮写员），月薪8元，同年秋考入中国大学法律系，课余先后兼任成都《群报》和《川报》的驻京记者。1918年7月以第2名的优异成绩毕业于中国大学。

早在1914年春，王光祈从泸州道尹公署给当时正在上海读书的周太玄的一封长信中，就表露了对当时中国社会政治文化的许多见解，指出必须彻底打破现状，闯出新路。1918年3月，因段祺瑞与日本密订“中日陆军共同防敌军事协定”，允日军可以进驻吉林、黑龙江与蒙古一带，引起留日学生公愤，先后竟有三千留日学生罢学归国。同年6月王光祈与曾琦等归国留日学生经常聚会长谈救国之事，遂议订发起“少年中国学会”。王光祈认为“救国最好在早做基础的准备工作”，即“……集结有志趣的青年同志，互相切磋，经过历练，成为各项专门人才，始足以言救国与建国的种种实际问题的解决”。除王、曾之外，发起人尚有李大钊、周太玄、陈愚生、张梦九、雷眉生等7人。公推王光祈起草该会宣言、宗旨、信条，并任筹备处主任兼会计。从此该会的大小事件都由他一人悉心擘划，尤致力于组织工作。毛泽东、张闻天、恽代英等人也都是他亲自介绍入会的。是年冬，为陈独秀、李大钊创办的《每周评论》创刊号写了社论《国际社会之改造》一文。

“五四”运动爆发时，王光祈正在北京大学当旁听生，他直接参加了这一运动，并于当日即将火烧赵家楼的消息发往成都，当晚又写了长篇通讯寄给《川报》。这篇通讯，在成都许多人中，尤其是在有志革命的知识分子中，无异是投下一颗炸弹。

1919年7月1日，“少年中国学会”宣告成立，王光祈出任大会主席，并被大会选为执行部主任，主持学会的工作。该会是“五四”时期最重要的社团之一。其宗旨是“本科学的精神，为

社会的活动，以创造少年中国”；对会员的思想倾向取“兼容并包”的方针。会员成份很复杂，“五四”时期有多少种思想，“少年中国学会”的成员就有多少种思想，“有偏重国家主义的，有偏重世界主义的，亦有偏重安那其主义的”（王光祈语），故随着形势的演变，其成员也就陆续分道扬镳了。李大钊、毛泽东、恽代英等向左转为共产党，曾琦等人转为青年党（国家主义派），王光祈等人则为空想社会主义。1919年底，王光祈在陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等社会名流支持下，募捐组织了“工读互助团”，曾经轰动一时，引起社会上广泛的关注。一些志同道合的青年，一面从事烧饭、洗衣、印刷、制造小工艺品、贩卖新书报等体力劳动，一面在各校听课。劳动所得，全归集体所有。幻想通过工读互助团这个组织，逐渐实现“各尽所能，各取所需”的理想，王光祈称之为“平和的经济革命”。显然这只是一种天真的幻想。翌年3月工读互助团部分解散，至6、7月相继全部解散。这一重大打击，痛苦地折磨着王光祈，他决心远涉重洋，赴德考察，并立下重誓，若果学无所成，愿到“太平洋与鱼虾作伴”，永不再与国人见面（见《留别少年中国学会同人》）。

1920年6月，王光祈以上海《申报》、《时事新报》及北京《晨报》特约驻德通讯记者身份抵达德国法兰克福，靠稿费维持生活。初习政治经济学，以觅救国之道。1923年始改学音乐，入柏林某音乐专科学校学钢琴、小提琴和音乐理论。1924年，他曾写诗明志：“处世治心惟礼乐，中华民族旧文明。而今举世方酣睡，独上昆仑发巨声。”这就是他转攻音乐的动机，企图复兴“礼乐”，以乐教来淳化民族性，这是他济世思想的一个一百八十度大转弯。与此同时，还有另一个生活上的大转弯，也促成他专攻音乐，那就是他在北京曾与一同乡少女吴某相恋，相约同赴德国留学。王抵达德国后，即积蓄旅费给她寄去，谁知吴某在赴德途中与另一人相爱，随其转赴巴黎。王闻讯后，赶赴巴黎，但

事情已无可挽回。回到法兰克福后，他变得更为深沉，学习更为刻苦，而且滴酒不沾，过着清教徒式的生活，把心都扑到音乐研究上去了。

1927年王光祈考入柏林大学专攻音乐学，师从霍恩博斯特尔、舍尔林、沃尔夫以及柏林乐器博物馆馆长萨赫斯教授。他曾在乐器博物馆实习达一年半之久。为了探索视唱练耳的基本学理，他还抽出时间向柏林国家医院耳科主任学习“研究耳朵、喉管解剖之学”。

1927年至1930年，他在音乐史班写下了《吕利歌剧“阿尔美德”序曲研究》(1928)、《论蒂博的声音艺术的准确性及其在十九世纪音乐复兴运动中的意义》(1928)、《论卡齐耶的小提琴艺术》(1929)、《马丁·阿格里格的德国歌剧（先莫差特时代）的研究》(1930）等研究论文，对西洋音乐进行了一番苦心研究。同时，他又在德国报刊上撰写介绍中国诗歌戏曲以及音乐的文章，并为《大英百科全书》和《意大利百科全书》撰写中国音乐的专条。

1932年王光祈受邀任波恩大学东方语言学院讲师。1934年他以《论中国的古典歌剧》一文获波恩大学博士学位。

“九一八”事变后，他编译了一套《国防丛书》（五本），寄回国内出版，为抗日救国工作尽了自己的一份力量。

从1923年起至其逝世，王光祈发表了大量音乐论文和专著，为祖国音乐事业呕心沥血。他虽患头痛症，但仍“左手抚头，右手作字”，以致数次昏倒于波恩图书馆中。艰苦的生活，过度的工作，使他积劳成疾。1936年1月12日，年仅44岁的王光祈因脑溢血，骤然与世长辞。1月18日，波恩大学为王光祈的逝世举行了追悼会。1938年，他的骨灰辗转运回成都。1942年，方由其同学、著名作家李劼人主持葬于成都东郊周太玄的私人墓地上，并以青石作墓碑，上刻“温江王光祈先生之墓”。

碑的四周刻以芙蓉花朵组成的花环；碑额上刻一杠相连的两个八分音符并用圆圈圈起。“十年浩劫”，墓地无存。劫后，墓碑重现，现置于四川音乐学院校园内，并建碑亭，以资纪念。

二

从1923年起至1936年短短13个年头中，王光祈撰写了大量的中外文音乐论著。如《德国人之音乐生活》(1923)、《西洋音乐与诗歌》(1924)、《欧洲音乐进化论》(1924)、《西洋音乐与戏剧》(1925)、《德国国民学校与唱歌》(1925)、《东西乐制之研究》(1926)、《各国国歌评述》(1926)、《声音心理学》(1928)、《西洋乐器提要》(1928)、《音学》(1929)、《西洋制谱学提要》(1929)、《东方民族之音乐》(1929)、《中国诗词曲之轻重律》(1933)、《中国音乐史》(1934)、《论中国古典歌剧》(1934)、《千百年间中国与西方的音乐关系》(1935)、《西洋名曲解说》(1936)、《西洋歌剧指南》(1936)、《西洋音乐史纲要》(1937年出版）等40余种。在这些论著中，王光祈对东西方音乐的比较，我国的历代乐律、中国音乐史以至琴谱的译谱等方面，都有他独特的见解，也都体现其严谨的治学态度，不愧为我国比较音乐学的先驱者。其中一部分属于介绍、教科书性质，从中可以看到，王光祈在我国近现代音乐史上，对音乐普及和推广也作出了巨大的贡献。

他的音乐思想与其政治理想“少年中国”有着密切的联系。他在1929年写的《德国人之音乐生活》一文中说：为“扫除中国下等游戏，代以高尚娱乐，廓清残杀阴氛，化为和平祥气，唤起将死民族，与以活泼生机，促醒相仇世界，归于大同幸福，舍音乐，其莫由，吾所日夜梦想之‘少年中国’能否实现，吾将以是卜之”。

为什么说要救国“舍音乐，其莫由”呢？王光祈眼见自辛亥革命以后十余年间的政治腐败状况，认为“从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了”，人们“大都掉过头来，专向社会方面着手；因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。在各种社会运动中，尤以文化运动为最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，没有文化运动，便没有社会运动，不过年来国内所谓文化运动，大半偏于理智方面，我们试就国内新出版物一看，谈哲学，科学，社会主义，政治问题的，为数极众，而陶养感情的作品，如雕刻绘画音乐之类，则颇不多觏。我们知道我们人类的精神作风，除理智外，尚有感情意志两种，极为重要……”（引自《欧洲音乐进化论》1923）。也就是说，在政治与社会的关系方面，他主张从社会方面着手，以求社会的进步；在各种社会运动中，他认为文化运动是其思想中枢；在理智与情感意志的关系方面，他认为要扫除在当时达到极点的中华民族的颓唐堕落，必须要唤起中华民族的再兴意识，故而要强调感情和意志的养成。为此他将儒家的“礼乐”观加以改造，并赋予其新的思想内容，为其音乐救国论服务，将音乐和音乐教育作为建立新社会的前提。

他认为“礼”是节制外面行动，以调整社会秩序，而“乐”则是谐和内心生活，以使人心风气日上。当“礼”的规定，不合我们内心谐和生活的要求时，就可以置之不顾。换言之，礼“只算一种我们内心谐和生活之表现于外的”，“只算是‘乐’之一种附带品”。显而可见，这和儒家以礼束乐的“礼乐观”的内涵截然相反。王光祈的“礼乐观”的核心是“谐和”，认为谐和“是我们中华民族的唯一特性，我们应该使之发扬光大的”。而儒家的“礼乐观”的核心则是“仁”。何谓我们内心的谐和生活？他指出“谐和”非“调和”。“谐和”的实质是感化，“有如耶稣布教，如来说法，费尽苦口婆心，使人同归大道”。“一方面既可

以使我们民族复兴，他方面又可以感化世界人类”。如果感化不成又怎么办？对不愿谐和者，他主张用“刚毅果决的精神”，“只好把他们铲去”。这里可以看到，他的谐和主义不是一味只讲谐和，对不能感化者，是要斗争的，终至将其铲除。为要发扬光大这个“谐和主义”，他看到音乐与谐和的密切关系，主张要“积极利用音乐之力”。他的结论是用以感化全人类的利器是感情与意志，不是理智，故而“舍音乐，其莫由”也。

音乐固然有谐和的要素，是否不管什么音乐都能“唤起中华民族的独立精神”，都能“养成中华民族的特性”呢？不是的。王光祈认为我国音乐应“产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐”。不能照搬原为“表现白人的思想、行为、感情、习惯”的西洋音乐，因为它本来就不是为中国人作的，而“音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其所表现于音乐方面，亦当然互异”。所以，他提出了衡量国乐的三个标准，一是民族性，“无论飘逸优美或深永沉雄，都各有所长，都足以代表他们民族的特性”；二是具有民族美德，“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐”，虽都反映了社会生活的一部分，但都不能称之为国乐；三是必须畅舒民族感情，而且这种感情又必须是畅舒民众的情感，不只是一部分知识阶级的感情。他抨击那些“只主张恢复古乐，一般民众不懂，那么其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能算是国乐”。只有这种民族性的国乐，才能拯救社会，才能陶冶人们的精神，振兴一个民族。

为创造这样的国乐，王光祈认为“第一步须将古代音乐整理清楚，第二步再将民谣乐收集起来，第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？这种特色，是否可以代表民族特性，发挥民族美德舒畅民族感情？如其有之，

即可以将此定理作为我们制乐的基础”。在这基础上去制乐，其方法“初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可能取自他人”。从而形成了以我为主，整理国粹，借鉴西洋等一系列建立民族性国乐的思想，既不是民族虚无主义，又不是全盘西化；既重视传统的继承，又有所批判；既主张借鉴西方，又为我所用；既具有理论意义，又具有实践意义，为祖国的音乐事业，做出了他自己的贡献。但也应该指出，其“音乐救国”的思想是从少年中国运动蜕化而来的，与其少年中国的理想同样不免失之于迂阔。脱离开政治上的根本改革，所谓救国终只能是幻想；失却现实的社会基础，音乐上的任何主张亦不能成为现实。但他高度重视音乐的美育教育的社会功能，音乐在民族解放运动中的社会作用，以及坚固国本的思想，却是可取的，应予肯定和重视。

在比较音乐学(现一般称民族音乐学)方面的研究，是王光祈在音乐学上最突出的成就之一。“把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的是中国人王光祈。”(日本音乐学家岸边成雄语)可以说，王光祈是东方比较音乐学的奠基者之一。他把西方刚创立不久的比较音乐学，用之于东西方民族音乐的比较研究，撰写了两部专著，即《东方民族之音乐》和《东西乐制之研究》，并形成了自己的观点，有些观点至今仍被世界比较音乐学界所沿用。

他在比较音乐学方面的研究，着重于律制与调式，集中体现在其《东西乐制之研究》一书中。他认为由于各民族生活、思想不同，因而决定各民族音乐彼此而异，但其音乐原理则有一定的渊源关系。于是乎他创立了“世界三大乐系说”，即将世界乐系分为三大类：中国乐系，希腊乐系，波斯阿拉伯乐系。将中国、高丽(朝鲜)、安南(越南)、日本、爪哇(印度尼西亚)统归为中国乐系；将波斯阿拉伯、土耳其、印度、缅甸、暹罗(泰国)统归为波斯阿拉伯乐系；将欧洲等国归为希腊乐系。并绘制了世界三大乐系流传

图。其分类是以“调子音阶组织”作为分类标准的。王光祈认为五声音阶来源于中国，故凡受中国文化影响的东方国家的音乐归入中国乐统；七声音阶来源于希腊，故使用七声音阶的西方各国的音乐归入希腊乐系；与中国和希腊不同的波斯阿拉伯各国，因其音阶中存在中立三度与中立六度，故而称之为波斯阿拉伯乐系。这个创见，对世界音乐的划分是有价值的，至今还有人这样使用。但仅仅从一个民族的音乐所用音阶来判断其民族音乐的来源和所属的系别，是很难准确的，故而出现交叉现象。这一点王光祈也看到了，他指出在大的乐系之间也存在着互为影响的关系，在一个地区也可能同时受有两种乐系的影响，如他对爪哇乐制进行了一番研究后认为：“爪哇乐制似乎同时感受中国、波斯两种乐系的影响，譬如爪哇用的是‘五音调’，似乎出于‘中国乐系’，但其中音阶却与中国不同。反之，爪哇喜用‘四分之三’，又似乎出于‘波斯乐系’，所以我认为爪哇乐制，当是中国、波斯两种乐系之交叉点也。”

王光祈认为：“此三种乐系在理论上，皆有其立足之点。所以能横行世界而无阻。世界各种民族既各受此种乐系所陶养，久而久之，耳觉与感觉皆成一种特殊状态，彼此不复相同。”他举例为证。一美国牧师在小亚细亚传教时教唱圣歌，“学童皆久习不会”，乃照波斯阿拉伯乐系中的四分之三音，中立三度，中立六度等乐制去唱，结果学童无不朗朗上口。基于中国乐制与古希腊乐制的接近，他认为中国人“去听现在西洋音乐尚不算完全隔阂，不过口味略不同罢了”。他还进一步从乐系上预见：“将来世界交通更为进步，人类嗜好能铸而为一。或可以产生一种‘世界音乐’，放诸四海而皆准也未可知！”

第一个将东西方乐制进行比较研究而又有独自见解的当推王光祈，无疑也是我国音乐学对世界音乐学的一大贡献。今天，在我国比较音乐学作为一种研究方法，已被不少人应用于民族民间音乐的研究中去，初步形成了一支民族音乐学（即比较音乐学）的

队伍，并取得了前所未有的成就，王光祈“希望此书(指《东方民族之音乐》一书)出版后，能引起一部分中国同志去研究‘比较音乐学’的兴趣”的愿望，现在已经开始变为现实了。

在音乐学上王光祈的另一突出成就是在中国音乐史方面的研究成果，这集中体现在1931年春完成的《中国音乐史》一书中。该书分上下两册。上册撰有“编纂本书之原因”、“律之起源”、“律之进化”、“调之进化”等四章；下册撰有“乐谱之进化”、“乐器之进化”、“乐队之组织”、“舞队之进化”、“歌剧之进化”、“器乐之进化”，等六章，书后附有“袁同礼君中国音乐书举要”以及中西文名词索引各一。从中可以看到，他是用一个个专题论述来构成这部音乐史的，而不是全面显示每个时期音乐艺术发展的面貌。这部书的主要功绩在于，王光祈汲取了西方律学研究的科学成果，对我国1000多年来的丰富的乐律学遗产进行整理和阐释，叙述了乐律学的发展过程，使之系统化、科学化。

在其音乐史学观、治史方法上，王光祈都有独到见解。他认为“尤其是先民文化遗产，最足引起‘民族自觉’之心。音乐史，亦先民文化遗产之一也。其于陶铸‘民族独立思想’之功，固胜于一般痛哭流涕，狂呼救国之‘快邮代电’”。这样就将音乐史的社会意义扩大了，与其“少年中国”的理想一脉相承，洋溢着爱国主义的激情。在治史方法上，他是用“进化论”来观察中国音乐史的。他赞成“弧形前进说”，认为“人类的进化，是永远向上的，但不是痛痛快快一根直线往前进行的，而是时升时降，有如弧形，最后结果，终是前进。即或有时偶然似乎退回原处，但其内容已与前此不同，故我们亦不能认为循环”。无疑这是符合辩证法的发展观的，是科学的。另一方面，他反对“挂账式”的史书，提倡“谈进化”的著述。何谓“谈进化”？即既有某事之本末，而又有“当时社会环境情形”的多方探讨。他解释说：“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术思潮、社会经济组织，等等；

然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也。”也就是说，一切艺术现象都与社会生活、政治有关，社会生活的变革也一定要反映到艺术上来，一种新的艺术风格的产生和发展，一般均有其社会根源的。这种朴素的唯物史观，为我国音乐史科研工作开拓了一条新路。进而在主张治史方法要处理好英雄主义与时势主义、偏重理论与偏重实用、注重部分与顾及全体、只讲形式与专讲内容、时代思潮与音乐进化等关系。由于他在治史方面取严肃的态度、科学的方法、实事求是的精神，他才在中国音乐史的研究上，取得了重大的突破和较高的造诣。

王光祈在音乐心理学方面，在音乐音响学方面，也都有所涉猎；在音乐教育，特别是国民音乐教育方面，他也曾为其大声疾呼，并为此做了大量的工作。这一切，都是为了实现其“少年中国”之理想，为了祖国音乐文化的复兴，为了完成其社会改革的美好愿望。

第十章　黄　自



(1904—1938)

“艺术是生活的表示。一个时代的艺术，就表示一个时代的生活。”……“伟大的艺术都不失为民族与社会的写照。”

——黄　自

“文化本来是流通的，外族的文化，只要自己能吸收、融化，就可变为自己的一部分。”

——黄　自

在我国现代专业音乐教育事业的建设、专业音乐创作的发展和提高方面，除了萧友梅最先作出了不可磨灭的贡献外，黄自是另一位值得重视的代表人物。他不仅把自己的后半生完全贡献于我国的专业音乐教育，培养了一批优秀的作曲家、音乐教育家，他还通过自己的音乐创作（特别是声乐创作），影响了当时许多同时代的音乐家，把我国现代专业音乐创作推向一个新的发展阶段——初步成熟的阶段。

一

黄自，字今吾，1904年3月23日出生于江苏省川沙县。他的

父亲黄洪培（字济北），是清末追随康、梁“维新派”的一位国学生，主张发展“实业救国”之道，曾在家乡与人合办过一个毛巾厂。黄自的堂叔即著名的职业教育家黄炎培，曾是“中华职业教育社”的创办者。黄自的母亲陆梅先，在清末也是当地一位主张“新学”的妇女，她曾创办过一所新学堂——“开群女校”，后她自己也改名为陆开群。黄自生长在这样一个家庭，他不仅受到封建文化的熏陶，也受到当时“新学”的影响，如“实业救国”、“教育救国”等改良主义思想，并学会了不少最初传播新思想的“学堂乐歌”以及一些民间的山歌小调等。

1916年，黄自考入了北京的清华学校。这是一所以美国退还的“庚子赔款”而建立的“留美预备学校”，黄自在那里学习了八年，获得了较为坚实的基础教育。在“清华”学习期间，黄自逐渐萌发了对音乐的特殊爱好。他曾在清华学校的管乐队中吹奏单簧管，合唱队里唱男高音，还从何林一夫人学习钢琴，从王文显夫人学习“和声学”等等。当时，他曾给他的堂叔黄朴奇两次写信表明自己对音乐的认识和志向，希望堂叔劝导他的父亲支持自己学习音乐的愿望。黄自的这两封信是表达他青年时期音乐观的重要史料。

1924年黄自毕业于清华学校，即公费赴美留学。开始他在欧伯林大学学习心理学，同时兼修有关音乐的课程。1926年心理学学习结束、获得学位后，继续在该校的音乐院专攻理论作曲及钢琴。在此期间他与在那里学习教育及音乐的胡永馥女士结识，并与她订了婚。1927年春，胡永馥因心脏病于上海逝世。1928年黄自转学至耶鲁大学音乐院学习。一年后学成毕业，于1929年5月31日以交响序曲《怀旧》（手稿上副标题为“纪念胡永馥女士”）作为他的毕业作品，由该院的院长达维德·斯坦利·史密斯亲任指挥，由耶鲁大学与新港交响乐团（NewHaven Sym.orch）联合演出。黄自又获得了耶鲁大学音乐学士的学位，在返国途中他绕

道欧洲各国进行旅行考察。在美留学期间，除了交响序曲《怀旧》外黄自还创作了一首合唱曲，三首独唱曲，八首钢琴曲和一首弦乐四重奏（未完成）。

1929年8月底，黄自到达上海，先在沪江大学音乐系任教，并在国立音乐专科学校兼课。1930年他辞去沪江大学的教职，应聘为“国立音专”的专任教授兼教务主任。从此以后，他担任了“国立音专”的绝大部分的作曲理论课，如和声学、单对位法、复对位法、赋格、配器、自由作曲、音乐史以及作为选修课的键盘和声、高级和声、音乐领略法即音乐欣赏等。他的教学，一贯认真负责，如讲和声时，他不仅讲清其基本理论法则，还亲自按同一题写出不同的和声配置，让学生从中进行比较；讲音乐史时他从不简单按教材照本宣科，而是编写不少参考资料使学生对每个代表性音乐家的生平及其创作的相互关系有更深的理解。

1930年12月，黄自与曾在北京女子文理学院音乐系学习的汪颐年女士结婚。1931年秋爆发了震动全国的“九·一八事变”，黄自与“国立音专”其他爱国师生踊跃参加了人民自发的救亡抗日的活动。他带领廖辅叔、贺绿汀、刘雪庵等人上街进行宣传、募捐等，返校后又投入爱国歌曲的创作。著名的合唱曲《抗敌歌》就是在这样的条件下产生的，该曲第二段歌词是后来由韦翰章加上去的。从此以后，黄自在教学之余曾接连创作了不少各种类型的声乐作品，如合唱曲《旗正飘飘》，齐唱曲《九一八》、《热血歌》，独唱曲《春思曲》、《思乡》、《玫瑰三愿》、《赠前敌战士》，古诗词歌曲《南乡子》、《点绛唇》、《花非花》，儿童歌曲《西风的话》以及清唱剧《长恨歌》等等。1935年黄自为电影《天伦》写了主题歌《天伦歌》；还与赵元任、贺绿汀等人一起为进步电影《都市风光》写了配乐，他所写的是这部电影的片头音乐，后来在音乐会上演出时题名为《都市风光幻想曲》。1937年后，他辞去“国立音专”教务主任的兼职，除了教学工作外集中精力专心致志于《和声学》及《音

乐史》的编写。为此他曾收集、阅读了大量资料，仅音乐史的史料他就收集了两万多件，并认真作了批注。他还专门作了音乐史与历史的对照年表，音乐家生卒年表及各种中外文参考书目等等。1938年春，他不幸得了伤寒病，于当年5月9日即病逝医院，时年仅三十四岁。到他逝世为止，他仅完成了《和声学》的初稿共三十八讲，以及《音乐史》的六章初稿（仅及全部著作的十五分之一）。

二

黄自的音乐创作活动起始于1926年在美国留学时期，至1929年回国前的三年间，他共创作了四首声乐作品及十首器乐曲。这四首声乐作品都是以英文歌词来写的，每首均有各自的特点：《甘美的醇酒》是一首艺术歌曲，《Song》是一首民歌风的独唱曲，《Gil-ven Tart》是一首戏剧性的宣叙调，《G大调赋格》是一首混声四部的复调性合唱曲。十首器乐曲中除了音乐会序曲《怀旧》和《d小调弦乐四重奏》（未完成）外，都是复调性的钢琴曲（其中有二首"二部创意曲"，三首"二部赋格曲"，二首"三部赋格曲"，一首《bA大调赋格曲》。由此可知，他在美国的创作带有明显的习作的性质，而且他对掌握复调性的创作技法特别重视。当时无论是欧伯林大学音乐院或耶鲁大学音乐院的音乐教学，还是比较强调继承欧洲音乐的古典传统，这对黄自的音乐偏于严谨保守、讲究技术洗练和形式完整的风格，不无直接的影响。

从1929年返国后至1938年逝世的不到十年间，黄自一共创作了六十多首各种不同形式的声乐曲和一部清唱剧，而在器乐方面则几乎没有写什么作品。这可能跟当时中国的社会现实条件有关，那时无论在器乐演奏人材、乐队设施以及音乐听众对器乐作品的欣赏水平等方面，都无法为作曲家创作器乐曲提供较为合适

的条件。但是，这时期黄自作品所涉及的题材范围还是比较宽的，其中大部分作品显示了他个人的创作个性和风格，具有较高的艺术质量。因此，他的这些作品，对我国近现代音乐文化的发展曾有过一定的深远影响。

在政治性题材的创作方面，以黄自1931年所写的合唱曲《抗敌歌》(该作品原名《抗日歌》，后由于国民党政府不许宣传抗日才被迫在出版时改为此名）和1932年所写的混声四部合唱《旗正飘飘》最突出。这两首作品的创作背景与"九·一八事变"和"一·二八事变"有直接的联系。它们的音乐充满激人心弦的力量和雄伟慷慨的气势，生动地概括了当时我国广大群众(特别是爱国的知识分子)的爱国热情。作者在创作中对合唱声部作了较合理的对位化处理和严密而富于层次的结构布局，因而取得了较好的合唱效果。它们不仅在相当长的一段时期内曾作为音乐会的保留曲目，而且还对后来贺绿汀、江定仙、夏之秋等作曲家的合唱创作有直接影响。

例31：《旗正飘飘》末段开始部分(见107页)

黄自在1933年所写的《九一八》和1937年所写的《热血歌》，是两首朴实、短小的齐唱歌曲。随着群众性救亡歌咏运动的蓬勃发展，黄自也力图使自己的音乐进一步与更广泛的群众、与这个充满斗争的时代相结合。他当时还曾说过这样的话："现在我写抗敌歌曲，希望不久再能写庆祝抗战胜利的歌曲。"有关救亡抗日的题材，他还写了《赠前敌将士》、《睡狮》、《学生国货年》等歌曲。除此之外，他也写过象《青天白日满地红》、《国旗歌》、《总理逝世纪念》等歌曲，而且当时他也视作为爱国歌曲，说明当时他在政治上受所谓"正统"观念的影响还较深。

黄自音乐创作中数量最多、最有特色的是其中以唐诗宋词为题材所谱写的歌曲更带有典型意义。黄自从小就非常喜爱、熟悉我国古代诗词，他为这些诗词谱曲时不仅非常重视突现诗词本身所含的韵律美，而且更重视抒发诗词中所蕴含的深刻动人的意境。

例三十一


旗 正 飘飘 马 正 萧 萧, 好 男 儿 好 男儿,
旗 正 飘飘 马 正 萧 萧, 好 男 儿 好 男儿,
旗 正 飘飘 马 正 萧 萧, 好男儿,
旗 正 飘飘 马 正 萧 萧, 好男儿,
好 男 儿 报 国 在 今 朝。
好 男儿 报 国 报 国 在 今朝。
好 男儿 好 男儿 报 国 报 国 在 今 朝。
好 男儿 报 国 在 今 朝。

如根据南宋爱国诗人辛弃疾的诗词所谱写的歌曲《南乡子》,自始至终充满着沉雄慷慨的气势和压抑不住的内心激情，成功地表现出这位爱国诗人（包括作曲者在内）对振兴祖国的强烈激情。根据王灼的词所谱写的歌曲《点绛唇》,则充满着一种广阔的浪漫主义气息和对美好生活的炽热的追求。这首歌曲在和声风格上还体现出一种清新的民族特色。

例32：《点绛唇》后半部分(见 109 页)

但是，根据白居易的词所写的《花非花》和根据苏轼的词所写的《卜算子》这两首歌曲，作曲者完全以素雅的笔调、深情优美的旋律、新颖细致的色彩性和声进行，勾画出一幅幅中国式的恬淡、幽静的诗情画意。

1932年黄自以现代诗人的词谱写了三首供音乐会演出的抒情性独唱歌曲；《春思曲》、《思乡》(均为韦翰章作词）及《玫瑰三愿》(龙七作词)。于 1933 年以《春思曲》为名,作为黄自的第一本歌集，由商务印书馆出版。在这三首作品中，他根据歌词内容的需要在音乐上作了精心的设计,并有意识注意发挥声乐演唱的技巧。特别是《春思曲》和《思乡》,黄自通过钢琴伴奏进行意境的塑造，运用和声和调性的色彩性转换来渲染感情的起伏，显示了他在创作上的独特个性——在严谨的形式中以洗练的笔调、鲜明的形象来表现情景交融的诗意和内在的戏剧性激情。《玫瑰三愿》是一首接近叙事的、触景生情的抒情歌曲，比前两首写得朴素、明朗和深情。这三首歌曲直到今天仍作为音乐会演唱的保留曲目为无数声乐家所演唱。

例33：《春思曲》中间部分(见 110 页)

清唱剧《长恨歌》是以唐朝诗人白居易的同名长诗为题材，由韦翰章重新编词,于 1932 年开始创作的一首多乐章大型声乐套曲，这也是我国近现代音乐史上第一部这类体裁的作品。黄自主要是应“国立音专”合唱课需要习唱中国的合唱教材而写的。该曲

例三十二


mp
一 掬 愁 心 强
p
f
mf
p
欲 登 高 赋。 山 无 数，
mf
p
f
rit.
烟 波 无 数， 不 放 春 归
f
rit.
a tempo
去。
a tempo

例三十三


钿。小楼独倚，怕睹陌头杨
柳，分色上帘边。更
tre corde rit.
妒煞无知双燕，吱吱语过画栏
mf tempo primo
前。忆个郎。
tempo primo

原计划写十个乐章，但作者在生前仅完成了其中主要的七个乐章(即第一、二、三、五、六、八、十乐章)，未写的第四、七、九乐章都是原定要写的独唱乐章。这部作品的主要内容是参照清初洪升的《长生殿》的构想，着重描写传说中的唐明皇李隆基和贵妃杨玉环的爱情悲剧，同时也对李隆基"只爱美人醇酒不爱江山"而引起了民族灾难进行一定的批判。从这点上讲，也可以说作者渗入了一些借古喻今的含意。这部作品在音乐创作上的成就是：几个主要主题形象都比较鲜明、生动，它们的发展有合理的逻辑线索，对场景的音乐设计比较细致，各乐章之间感情、色调的对比也比较鲜明，对合唱声部的处理很有效果，等等。这说明黄自具有创作大型体裁的能力(尽管他实际上写得很少)，他对我国传统文化的理解和对于西方音乐创作技术的掌握和运用都达到了相当的高度，因此这部作品当时曾得到我国音乐界的高度评价。

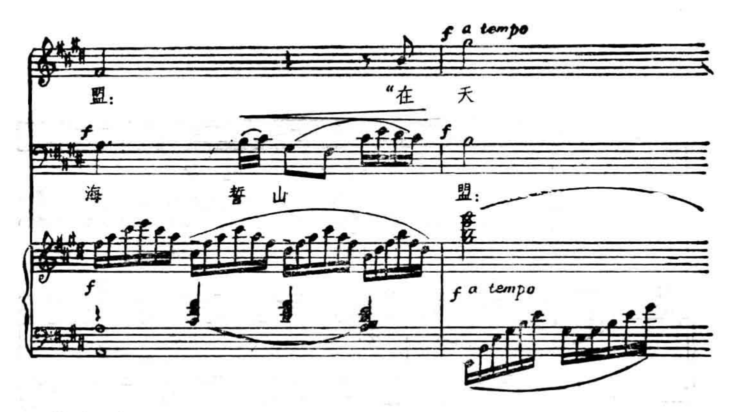
在这七个乐章中，以第二乐章《七月七日长生殿》、第六乐章《宛转峨眉马前死》及第十乐章《此恨绵绵无绝期》着重刻画两位主人公从爱情的幸福到被迫生离死别的感情变化，同时也配以相应的场景和气氛渲染，给人以情景交融、扣人心弦的深刻印象。其中以《七月七日长生殿》写得最为感人，有人指出作者在创作这部清唱剧时曾广泛参照了西方近代歌剧和清唱剧创作、特别是意大利近代著名歌剧作曲家普契尼的创作经验，这个见解有一定道理。

例34：《七月七日长生殿》后半(见112页)

其余几个乐章是不同侧面的场景描绘，主要运用合唱的手段，如宫廷中欢乐的歌舞、边关叛军的进犯、军士对昏君宠臣的怨愤，以及幻想中的仙境的描绘等。其中以第三乐章男声合唱《渔阳鼙鼓动地来》和第八乐章女声合唱《山在虚无缥缈间》写得最成功。这两个乐章后来曾多次作为合唱曲的保留曲目在音乐会中单独演出。


例三十四
Con amore
rit.
(女高音独唱)
più f agitato a piacere
a tempo
只恨人间恩爱总难凭，如今专宠多
荣幸！怕红颜老去，怕红颜
老去，却似秋风团扇冷。
rit.
calmato
(男高音独唱)
仙偶纵长生，


a piacere
mf
那尘似 缘 胜？ 问他一年一度一 相 逢， 争似
mf
a tempo molto espressivo
mf 举 首 对
朝朝 暮暮 我 和 卿？
p
f
双 星， 海 誓 山
举 首 对 双 星，



黄自跟当时我国其他音乐家一样非常关心普通中小学音乐教育的发展，他曾直接参予和领导了对普通中学音乐教材的编订工作，出版了我国在解放前质量最好的一套音乐教材《复兴初级中学音乐教科书》(第一至六册)。这套音乐教材既注意了教学内容的全面性（即包括读谱法、基本乐理、各种形式的歌唱训练以及中外音乐历史知识和名作欣赏等等)，又注意了内容安排的循序渐进和学生的特点及兴趣等等。后来他还参予了其他有关中学和小学的音乐教材的编审工作，并为中小学生写了相当数量的、适合青少年演唱的学校歌曲，以及对一些较好的学堂乐歌和外国歌曲进行技术加工、改编整理。在他创作的这些青少年学生歌曲中以《西风的话》、《燕语》、《雨后西湖》、《本事》、《牛》、《养蚕》等较突出。

黄自从美国留学回国后，他并不以掌握西洋作曲技术为满足。他认识到一个作曲家应该为发展祖国的民族新音乐作出自己的贡献，为此必须在自己的创作中努力体现出中华民族的精神与特色。他曾在《怎样才可以产生吾国的民族音乐》一文中指出："我们要发展中国自己的音乐，中国的新音乐绝不是抄袭外国的作品，或如西洋人用五声音阶作旋律的骨干便可以作成的。它必须由具有中华民族的血统与灵魂，而又有西洋作曲技术修养的作者创作出

来。……现在所要的是学西洋好的音乐方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣，那么我们就不难产生民族化的新音乐了。”事实也正是如此，黄自从1929年回国后，第一个作品就是以我国民间传唱的《目莲救母》曲调作了一首无伴奏的男声四部合唱，作为他有意识探索民族化新音乐的最初的、也是成功的尝试之作。后来，他有意识选择中国古代诗词来写作的抒情歌曲，则是他沿着这个方向作进一步探索的具体实践。其中特别象《点绛唇》、《花非花》等，都以其音乐气质和色调具有鲜明的民族特点而为人们所喜爱。同样，独唱歌曲《春思曲》和电影歌曲《天伦歌》在音乐风格的民族化方面也有所创新，这两首作品以其清新的民族色调给人们留下难忘的印象。最突出的例子是他的清唱剧《长恨歌》中的第八乐章《山在虚无缥缈间》的音乐。为了刻画我国古代传说中的虚无缥缈的蓬莱仙境，黄自以民间流传的古调《清平调》为主题音调的基础，而且还运用了完全跟随旋律平行进行的和声配置作为全曲的引子，以及运用了与主旋律相呼应的自由模仿对位技法来展开其乐思，整个乐章的音乐呈现出一种轻淡素雅的古朴风格。应该说，黄自在探索具有民族风格的多声音乐方面，比赵元任的“试验”又向前跨越了一大步，他在这方面的创新精神是非常可贵的。

例35：《山在虚无缥缈间》前半（见116页）

应该指出，黄自从1929年回国后的九年多时间里，他绝大部分时间和精力是投入于繁重的音乐教学工作及有关的社会音乐活动中，音乐创作只是利用课余时间所进行的艺术实践。所以他的创作的数量还是有限的。但从他所遗留的不到一百首的作品中可以看出，他在创作上有较高的造诣，并不断向新的方向在探索、在前进。作为一个中国人，他热爱自己的祖国，他不仅及时写了救亡抗日的歌曲，还盼望有一天能为祖国写“庆祝抗战胜利的歌曲”；作为一个中国的艺术家，他热爱自己的民族文化传统，他怀

例三十五


8va
pp
rit.
pp a tempo
香 雾 迷 蒙， 祥 云
pp
pp
祥
a tempo
pp
掩 拥， 蓬 莱 仙 岛
pp
pp
拥， 蓬 莱
云 掩 拥，



着赤忱之心为创造民族化的新音乐而努力探索，并已显示其灿烂的前景。但是，正当黄自进入艺术上成熟的年代，他的创作之笔竟突然永久地止息了，使凡是爱慕黄自艺术才能的人都不禁潸然泪下，并为这位艺术家的路还远远没有走完而深感惋惜！赵元任先生在听到黄自逝世的噩耗后，曾写了一篇非常中肯亲切的评论，该文的结束是这样写的："黄自所作的音乐并不多，我们也不必为了作文章的缘故说他是现代一个伟大的音乐家。他的长处是写什么象什么，总是极得体、总是极好唱。我曾称他为现代中国最可唱(most singable)的作曲家。因为这个缘故，我赞成现在学作曲的学生们把研究修伯特 (scbubert)，白兰姆斯 (Brahms) 等的工夫，至少分一小部分来注意点黄自的音乐。"

第十一章 青 主



(1893—1959)

"音乐是上界的语言"

——青主

1927年12月爆发了震惊中外的广州起义。起义失败后的广州，腥风血雨，革命策源地的广州变成反革命的策源地。一个被汪精卫认定是"著名共党"的中年国民革命军军官也遭到通缉，他不得已只得逃出广州。这个军官就是日后的乐坛"过客"、我国近现代音乐史上第一个音乐美学家——青主。

一

青主，原名廖尚果，又名黎青主，青主。1893年6月7日出生于广东惠阳一秀才家庭。其父曾参加辛亥革命。青主少时就读于设在黄埔的陆军小学堂，这个小学堂是清政府设立的军事学校，同时也是同盟会物色有志青年的重要据点，中心人物是邓仲元。由于青主的文史科成绩总是名列前茅，邓仲元对他非常赏识，曾勉励他把军事课成绩也搞上去，但他却沉湎于古诗词之中。他

还是学校鼓号队的“洋号”手，常常教同学唱歌。尽管如此，置身于大动荡之中的青主，面对清政府的腐败无能、帝国主义的侵略、山河破碎的现实，也强烈地向往着革命，摸索着救国图强之道。他在一篇作文中大声疾呼：“救国之道无他，厥惟破坏是已！”（当时的所谓“破坏”，即指革命）老师阅后批语：“天惊石破，言人所不敢言。”可贵的是这位老师并没有将他出卖，向清政府告密请赏。

1911年10月爆发了辛亥革命，消息一传到黄埔，青主就和一些同学绕道香港，直奔汕头，参加了当地的起义部队。在进攻潮州知府衙门的战斗中，他亲手击毙姓陈的知府，因而获得一枚银质“革命军功”奖章。

翌年，他考取了赴德留学生。原派他去学陆军，但当时中国驻德公使是北洋政府派员，歧视南方国民党政权的留学生，而学陆军却必须由公使馆正式介绍才行，缘此，青主就只得改学法律，旁听哲学和音乐。

青主在德留学十载，取得法学博士学位后，于1922年回到大革命时期的广州，通过邓演达的关系进入军界，在黄埔军校工作，积极投身于国民革命。其时，他激昂慷慨，意气风发，还不时从黄埔军校教育长邓演达那里借阅马列主义经典著作，并撰写过一些文章。1926年8月，邓派他去日本争取日本舆论支持中国革命，同年10月返穗。此时，任北伐军总政治部秘书的青主，也觉察到广州在从一个革命的策源地转变成反革命的策源地，他在他负责编辑的一本纪念小册子上刊登他翻译的一首歌曲《四面敌人》，词中写道：

四面敌人，四面敌人。
对这些封豕长蛇，
用不着我们害怕。
害怕什么！害怕什么！

不久，到了新年，他又用长笛当指挥棒，边吹边指挥教政治部工作人员唱《国际歌》。当他写文章展望革命前景时，竟说要在全中国直到全世界建立苏维埃。

1927年反革命政变后，象他这样放言高论者，当局自然不会放过。幸亏李济深刀下留情，放了青主。后来在抗战期间，青主忆此曾作古风体长诗电赠李济深先生，诗中有句说："感激当年不杀恩"，即指此事而言。12月，广州起义的主力部队为第四军教导团，当时叶剑英同志是第四军参谋长兼教导团团长，而青主是该军政治部主任。起义失败后，汪精卫说第四军政治部刊物《灯塔》"言论荒谬"，说青主是"著名共党"，于是青主被通缉，其实青主哪里是共产党呢。

他先是逃到香港，因生活无着，又于1929年潜回上海租界，改名青主。正当革命形势逆转的时候，他既不苟同于蒋介石之流，又不敢上山找共产党，悲观失望，幻想走既不反动，又不"过激"的第三条道路，结果使他倾向于邓演达的"第三党"。

由于他是被当局通缉的对象，从政已不可能。于是他在上海开了一家"x书店"。这间书店是以出版音乐书谱为主的，但他又不肯出版当时充斥社会的黎锦晖等人写的那些《毛毛雨》之类的畅销货，而只出版舒伯特、舒曼以及青主夫妇的作品，当然无利可图。这时，南洋有一家书店与x书店订了合同，受托经销x书店的乐谱，每种包销1000份。青主很高兴，印了大量乐谱，谁知那家书店一看不是什么畅销的流行歌曲，于是单方毁约，x书店被迫倒闭。

没有职业，没有收入，生计无着，在一个深夜，他硬着头皮走访留德时的老同学萧友梅先生。萧友梅开门一见是他，惊呼："你是人还是鬼呀?!"原来老同学都以为他被捕遇害了。这一次会见，开始了他自己说的"亡命乐坛"的生活。在萧友梅的掩护下，他留在"音专"主编校刊《音》及学术刊物《乐艺》。直至1934

年，经蔡元培多方斡旋(也多亏了萧友梅)，国民党政府取消了对他的通缉令，他才得以恢复原名廖尚果，并公开在社会上露面。其后，他完全脱离了音乐生涯，任德商“欧亚航空公司”营运主任，参与了开辟几条国内航线的工作。抗战爆发之后，他不甘心这样混日子，又想在政治上有所作为，对抗战尽一份力量。他找到李济深，结果谋到的只是一个挂名的差事，按月拿薪水而已。

政治上的不得意使他很苦闷。但一遇机会他就放言高论，毫无顾忌。因此，他不时接到特务冒名的所谓“杀狗团”的恐吓信。1944年在桂林田汉主持的为柳亚子祝寿的大会上，他站起来做了长篇发言，既颂扬了柳亚子坚持原则、不畏强暴的精神，又引述了流亡苏联的德国反法西斯诗人贝希尔的十四行诗《摩拉将军》。诗中骂的是希特勒，说在他身上只有那套军服像个人样，实际大家都明白青主是影射蒋介石。为了排除心情的苦闷，他在陶渊明、苏东坡的作品中寻找寄托，也试图象陶渊明那样“守拙归田园”。他就是这样在矛盾的夹缝中过日子。

抗战胜利后，为了生活，青主在其弟廖辅叔先生的建议下，到同济大学教授德文，终其一生。1959年因肝癌病逝。

二

青主勤学博识，对古今中外著作，无不广泛涉猎；留德10年，除留意于音乐之外，还大量阅读康德、黑格尔、叔本华以及莱辛、歌德、海涅等人的作品，尤喜海涅。归国后，又从邓演达处看了不少马列经典著作。主持x书店时，正值他对欧洲刚兴起不久的表现主义文艺思潮发生兴趣，故除出版乐谱之外，还印行过毕加索和马尔克·沙加尔的绘画。他在上海还出版过一份寿命不长的个人杂志——《艺术》，各门类艺术均有所采，但不免失之于庞杂。

"亡命乐坛"的数年间，他出版了中国近现代音乐史上第一部音乐美学专著《乐话》(1930年)，继之又出版了其姊妹篇《音乐通论》(1930年)。他还在上海国立音专校刊《音》、《乐艺》和江西出版的《音乐教育》等刊物上发表了50余篇论文，歌曲若干首，以及不少的诗作。出版了与其夫人华丽丝合作的歌曲集《音境》(1931年)、《清歌集》(1929年)和诗集《诗琴响了》(1931年)等。他在西方音乐及音乐家的介绍、音乐评论、国民音乐教育、作曲理论、音乐美学等方面所做的工作，在三十年代初的中国乐坛理论界可说是成绩斐然，尤以音乐美学方面的研究贡献卓著。

在音乐美学方面，青主对音乐的特殊性、音乐的功能、音乐美、音乐的民族性以及当时乐坛上敏感的问题都做了比较系统而又深刻的论述，这大部分集中在他的《乐话》与《音乐通论》两部专著之中。《乐话》出版后，影响很大，从当时的音乐出版物甚至音乐会节目单上经常引述来源于《乐话》一书中的有关音乐的语录就可看出。萧友梅在1929年12月11日为《乐话》作序时说："独音乐一道，前人始终未曾谈及，至于以贯通欧西音乐的原理来谈音乐，则自始即无人作此种'乐话'，然则先生此作，岂不更难能可贵吗？"并盛赞"此书在音乐界上贡献总算很大的成功了"。30年代中期青主这部著作以其中"音乐是上界的语言"曾经受到过诘难批评。

其实这一命题中所称的上界，并不是仅就字面来理解的意义。青主认为："我们有所闻见，最先必要外界发生一些变动，我们由这些外界的变动，得到一番刺激"，我们的耳朵和眼睛把他接收了之后，即转达我们的内界，告知我们的思想，"由我们的思想收容起来的外界加于我们的刺激，于是始得到一定的形体"。他强调指出："这些一定的形体，并非他本来是如此，乃是我们把他造成如此。"这就是青主立论的根本。由此出发人们"晓得分别两种最伟大的势力，即是自然界的那种外界势力和他自己那种内界势

力"！所谓"外界势力"即自然界(或物质)；所谓"内界势力"即精神，用青主自己的话来说，即人们"在世界里面，另外创造出一个世界来，这个新的世界是属于他的，是服从他指挥的"。由是可以看出青主的认识并没有停留在"感于物而后动"的阶段，而是强调形诸思想后的能动作用。这个"新的世界"就是青主所谓之"上界"！

他进一步阐释说："那些用一种声音文字，把自然界的一切现象，写在一幅平面作品上面的艺术，即是声音艺术，因为这种声音艺术是从那个被我们叫做上界的，由人们创造出来的新的世界里面产生出来，故此我们把他叫做'上界的语言'"。他又说："凡属人类，不问他是到了怎么样的文化程度，遇着说出来的话不能够满足他的内界要求的时候，他总会由自己的内界发出一些声响来，或欢笑，或愁叹，这些由人们内界发出来的自然的音响，就是音乐的原素。""音乐是用来补救说话的缺乏的一种语言，这就是希腊人对于音乐的根本理解。"青主在希腊人说音乐是一种语言的基础上，进一步得出他的结论："音乐是一种灵魂的语言，祇在这个意义的范围内，我们亦可以把音乐当是描写灵魂状态的一种形象艺术。"这就是青主所说的"音乐是上界的语言"的实质！

青主还曾态度鲜明地对于主张音乐无内容的所谓"内容缥渺说"作了无情的批判。在讲到音乐的原素时，他主张："如果我们不把音乐的各种原素分开来说，祇就整个的音乐来说，它亦有数理上和精神上的两种原素。"这就是说："就令你晓得使用声调(今译'节奏')、节拍、和音、曲调这四种原素，但是，如果你做出来的那篇作品，除了悦耳的音响，悦目的光辉，又或轻浮的情感之外，一些实在的内容都没有，这样没有意义的作品，因为不是从作者的灵魂流露出来，所以亦不能直达别人的灵魂。我们之所谓音乐，是一种灵魂的语言。它既然不能够由灵魂说向灵魂，那末，哪里还配说是音乐呢？在外观上看来，它对于音乐的各种原素的使用，

都没有错误，按诸所谓音和声调联合起来便是音乐的定义，并没有违背，但是，因为它缺乏那种精神上的原素的缘故，所以我们到底不可以恭维它是音乐的艺术。我说音和声调联合起来就是音乐的定义，是说的有些不大完全，就是因为它很容易令人误认音乐衹有一种数理上的原素的缘故。"这一段话对今天来说，也还是有着指导意义的。

正由于他认为音乐是“由灵魂说向灵魂”的，所以他在不少著作、文章之中都坚持主张音乐是有内容的。他在《音乐通论》一书中写到："不论怎么样的一篇音乐作品，都有它的内容，它的内容虽然不比一篇文学作品的内容这样确实，但是我们决不可以把它说到渺渺茫茫，由无定说到不可以把它说定。"他反对“内容缥渺说”，认为如照此推论下去，“自然会见得音乐简直是没有内容可言的一种艺术”，最后导致“音乐是一种禽兽的艺术”。

但青主同时也指出“音乐本来不是用来描写具体的物质的”，它不能等同于形体艺术，也不比文学作品的内容那样具有明确的概念性。他认为音乐的特殊性在于它是一种声音艺术，是描写灵魂状态的一种形象的艺术，是表现人们内界最深处的最精细、最复杂的情感的艺术，它只能在声音中在时间中来完成。因而音乐又不同于文学、绘画具有那么确定的对生活形象的旨意性和具象性。

由此，他认为音乐艺术是有其明显的社会功能的。他认为音乐艺术不能仅当作是一种娱乐的艺术，“音乐是最适合用来唤醒人们的灵魂”，“治理人们一切灵魂上的毛病”，“使我们从新得到一个最高的人生的意义，这便是音乐的功能”。他抨击那些靡靡之音和那些缺乏精神上的原素的作品，说这些东西“足以危害人们的神经系统”。

值得注意的是，他在大量介绍欧洲音乐的时候，特别注意对西方 20 世纪音乐的介绍，可以说他是一个具有现代意识的音乐

学家。他在德国留学时，听了勋伯格的作品“觉得耳目一新”，后来在1934年1月发表的《反动的音乐?》(载《音乐杂志》第一卷第一期，音乐艺术社编)一文中他阐述了对现代的新音乐的见解。他认为瓦格纳的音乐创作给我们的昭示是“音乐是进化的，它是很有革新的可能”，但瓦格纳“那条音乐创作的道路，亦被瓦格纳行到尽头”，如果“跳不出瓦格纳创作圈套的音乐艺人，虽偶然有所创作，但是总免不了一种婢学夫人的丑态”。所以，进入20世纪后，不少作曲家“思量另起炉灶”，终于在第一次世界大战后，以勋伯格为代表的作曲家创立了一种新的音乐，并为斯特拉文斯基等不同国家的作曲家所响应，“旧日的音乐形式开始打破，就旧日受了限制的节拍现实亦得到解放”。但“这种新的音乐，在一般跟着时代前进的人们看来，虽然谁都要承认它是音的艺术的一个从未曾有的进步，但是在一般听惯了古典音乐的人们听来，便要骂它是音乐的蟊贼了”。他还指出当时“人们对于这一派新的音乐，大多数都不谅解，而且亦不愿意谅解”，但不要怕，如其“本身确是健全”的，那么“经过相当期间之后，它亦总可以把它的权威树立起来”。青主这种对待西方20世纪音乐的态度，至今无疑仍可给我们以很大的启迪。

青主对如何学习西方音乐的态度也是应引起我们重视的，他说：“……一个祇晓得接受，不晓得把它化为己有的人，最高限度，是好象一间博物院一样，博物院里面虽然是陈列着许多有艺术价值的东西，但是我们怎可以承认它的自身就是一个艺术作品呢?”(引自《论中国的音乐》，载《乐艺》第一卷第五号，1931年4月1日）他呼吁应该“早早认识祇知道接受的危险”(引文出处同上)。在另一篇文章《音乐的好尚》(载《乐艺》第一卷第二号，1930年7月1日)中，青主尖锐批评那些盲目喜爱西洋音乐的人说：你们喜欢究竟是怎么样的西洋音乐呢？是“爵士抑或贝多芬的奏鸣曲？电影戏院里面的艳歌抑或瓦格纳的音乐戏剧?”他质问

道：难道"是否连坏的西洋音乐亦包括在内？最新的西洋音乐，他们有听过没有？听过之后，又见得怎么样？"

在对待国乐问题上，青主曾被认作是反对国乐的、"全盘西化"论的代表，这是出于误解。其实，青主是把国乐的发展置于20世纪的范畴来观察，讲明"自海通以来，我们的世界已形成了一个文化交换的局面，西方音乐的输进中国……是非输进不可"，至于国乐改革"不外改造与改良两途"，改造是另外创造一样东西，改良"是就原有那样东西逐渐改良"，要改良势必要"肯牺牲国乐的一些特点，那么，总可以弄出一些成绩来"。譬如，"……造出一种用竹做成的吹乐器，如果有相当的音乐和好的音色，何尝不可以在西方的乐队里面，取某一种吹乐器的地位而代之"。即使不在乐队里占一地位，"祇要用在适当的时候，和适当的地方，任何一种乐器，都有它的一些好处"。不论改造或改良，其途径必须"除研究国乐外，还要研究西乐"，不要振兴国乐，就排斥西乐，造成势不两立的局面。他抨击那些根据自己的"习惯和回忆"盲目推崇和模仿古乐的人们，指出"研究古乐是很可嘉，但是模仿古乐，就模仿到逼真，亦不过是逼真而已，既不是古乐，亦不是今乐！虽然可以说是仿古，但是究其实并不是古人的作品，亦不是我的作品，徒然浪费心力，细思之，何必哉？"就象学习西乐也不能模仿一样，要创造出一种"现实所需要的艺术"。要创造这种"现实所需要的艺术"，就必须要"另辟途径"。(引自《音乐的好尚》，载《乐艺》第一卷第二号，1930年7月)他还认为"中国人如果会做出很好的所谓西乐，那么，这就是国乐。如果中国人做出来的音乐是丑，那么，就令是中国人普通之所谓国乐，亦是国家的羞耻，不应该把它当做是国家的光荣"。(引文出自《我亦来谈谈所谓国乐问题》，载《音乐教育》第二卷第八期）从这些言论可以看出，青主并不是"全盘西化"的鼓吹者。

在音乐美学方面，青主还涉及了很多方面，这里不再赘述。由

于受其世界观以及时代的限制，他的思想还存在着复杂矛盾的一面，他的文风也有其偏颇尖刻的缺点，但他研究音乐的出发点还是为了指导我国音乐事业朝着正确的路上前进，他的研究中也存在不少真知灼见，值得后人重视。

在作曲理论与作曲实践方面，青主也做了不少工作，他身体力行地进行艺术歌曲的创作，是继赵元任之后，于 20 年代末 30 年代初在艺术歌曲创作领域中取得较大成就的作曲家之一。由于他当时的处境和他对古典诗词的酷爱，创作多偏重于为古典诗词谱曲，借以抒怀，其中最著名的是《大江东去》、《我住长江头》。此外还作有《红满枝》、《赤日炎炎似火烧》等独唱曲，出版了《清歌集》、《音境》两部艺术歌曲集，并都附有钢琴伴奏。

根据北宋词人李之仪《卜算子》词谱曲的《我住长江头》(发表在 1930 年《乐艺》第一卷第二号)。原词是一首思恋情人的具有民歌风格的情词，但青主为该词谱曲时亦寄寓了其对旧时戎马生涯的追思及对战友的深情怀念，使得该曲既抒情又激越，丰富了感情的意蕴。

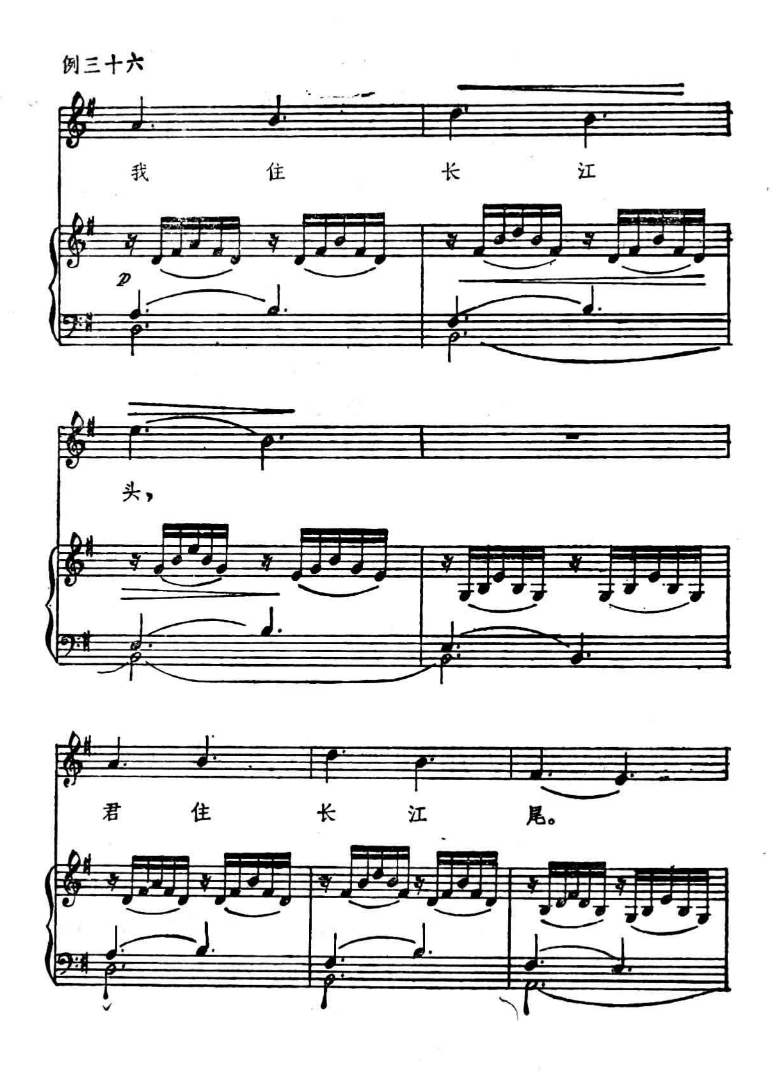
例 36：《我住长江头》(见 128 页)

这是一首从心底流出来的深情的歌，青主将“此水几时休？此恨何时已？只愿君心似我心，定不负相思意”这四句变化反复了三遍，一遍比一遍更富激情。特别在最后“只愿君心似我心，定不负相思意”两句变流水般的织体伴奏而为附有旋律的柱式和声织体与流水般的分解和弦织体相结合，在全曲高音区，用 f 至 ff 的力度形成高潮，情与誓、爱与力，到此时融为一体，震撼人心。

根据苏轼的词谱曲的《大江东去》，原词气魄雄浑，青主以军人的气概，艺术家的想象，饱满的情感将原词内容表现得淋漓尽致。

例 37：《大江东去》

例三十六



例三十七


Largo e maestoso
f
p
大江东去，浪淘尽，千古风流人
物。故垒西边，人道是，
pp cresc.
sf
pp
ben marcato
三国周郎赤壁。
furioso
piu mosso
ff
rall.
molto rall.
dim
p
con espressione
pp

该曲 1929 年由上海 x 书店以单行本出版。全曲由三个部分和一个结尾组成，几部分在音乐上有着内在的联系，并充分发挥了钢琴伴奏在烘托情绪等方面的功能，无愧是声乐与钢琴水乳交融的杰作。在和声上使用转调、变化音等手法，不仅恰切地反映了原词的词意，而且在结构上潇洒自由，不受欧洲传统艺术歌曲的束缚，强烈地表现了曲作者的个人风格。特别在节奏上，作曲者是颇费匠心，开始与结尾近似朗诵词的节奏与“遥想公瑾当年”等句的咏叹调式的节奏形成鲜明对比。在旋律上则用第一小节的几个音作为统一全曲的基调，既新颖又富于民族色彩。

第十二章 聂 耳



(1912—1935)

"一个人的成功和失败，往往便是在这些杂乱的思想中挣扎出来的。"

——聂 耳

"音乐和其他艺术：诗、小说、戏剧一样，它是代替着大众在呐喊，大众必然会要求音乐的新的内容和演奏，并作曲家的新的态度。"

——聂 耳

每当我们唱起洋溢着民族自豪感的战歌《义勇军进行曲》时，我们都会想起它的作者聂耳。他生活在中华民族灾难深重的年代，但他以自己的歌声冲破了全民抗日斗争前夜的黑暗，象暴风雨中的海鸥一样翱翔高歌，向着光明的未来，勇往直前！

一

聂耳，原名守信，字子义，原籍云南省玉溪县，1912年2月15日出生于昆明。他的父亲聂鸿仪，在当地开设一间中药铺"成春堂"，靠行医兼卖药为生。聂耳的母亲彭寂宽是一位出生于傣族

的普通妇女。聂耳 4 岁时父亲病逝，全家经济全靠他的母亲来维持。

聂耳在母亲的教育和督促下，五岁即在家勤奋读书识字。聂耳的母亲还经常以娓娓动听的花灯调、洋琴调一类的民间曲调，把许多民间传说故事唱给孩子们听，使孩子们自幼在心灵深处就种下了喜爱传统文化和民间音乐的种子。

聂耳 6 岁时，考入了当地县立师范的附属小学。在整个初小的四年学习期间，聂耳年年取得名列前茅的优异成 绩。1922 年，由于家里实在没有钱为聂耳购置全套“童子军”的服装，聂耳只能被迫转入私立求实小学继续学习。

在求实小学学习期间，聂耳大大提高了对音乐和文艺的兴趣。他先后向其邻居一位姓邱的木匠师傅学吹笛子，向其音乐老师学拉二胡，弹三弦、月琴等。他热情参加求实小学的游艺晚会，登台唱戏、奏乐以及表演双簧等。他还参加高小学生组成的乐队，并被推为这个小乐队的指挥。

1925 年春，聂耳考入了云南省立第一联合中学。当时正值第一次国内革命战争走向高潮的阶段，反对帝国主义、反对军阀统治的革命群众运动迅速得到开展，传播各种进步思潮的报刊遍及全国。聂耳当时曾广泛阅读了《生活知识》、《创造月刊》等进步书刊，并热情投入反抗帝国主义暴行，支援“五卅”受难工人的宣传、募捐演出等活动。

中学的生活，更增强了他对音乐、文艺方面的爱好。他积极地参加各种器乐合奏的活动，开始对云南民间广泛流传的“洞经音乐”发生兴趣，并广泛习唱当时群众中所流行的各种中外革命歌曲（如《马赛曲》、《国际歌》、《国民革命歌》、《工农兵联合歌》等等）。

1927 年秋，聂耳进入了云南省立第一师范学校高中部 的“外国语组”，主修英语。当时省立第一师范是昆明学生运动的中心，

在地下党和共青团的直接领导下该校学生参加校内外进步活动很频繁。聂耳也参加了共青团外围组织"读书会"，阅读了不少宣传马克思主义的进步书刊和新文艺作品，进一步提高了自己的政治觉悟，并开始萌发参加革命组织、投入实际革命斗争的要求。

但是，当时年仅16岁的聂耳还不可能对以蒋介石为代表的国民党和"国民政府"的反动性、欺骗性有深刻的、全面的认识。因此当他听说十六军军长范石生公开招募"学生军"派驻外省时，他与同班的几位进步学生还认为这是"男儿有志四方"、可以参加实际革命斗争的好机会。于是，他背着家庭，毅然志愿去报名参军，历经千辛万苦被送到湖南郴州驻地，编入"新兵队"受训。在那里他亲身感受了旧军队内部的黑暗与腐朽，认识到自己受了骗、上了当，极力想脱离这个军队。经友人的帮忙，他终于在1929年春得以随该军的军官团转赴广州。于同年4月，他被该军遣散，一个人流落在广州。至此，他对当时一些军阀、政客高唱所谓"国民革命"的虚伪性才开始有了一些真切的认识，并表现出强烈的不满。但对中国未来将走向何处，以及对自己今后的正确出路是怎样？他还一时找不到正确的答案，他仍处于一种苦闷、彷徨的状态之中。于当年5月，借到一笔路费，他才回到了家乡昆明，继续在省立第一师范学习。

回到"省师"学习后，他结识了新搬来的邻居、后来担任"省师"附小音乐教员的张庚侯，并通过其指导开始练习小提琴和吉他。当时他对戏剧表演和文学、戏剧的写作也表现出极大的兴趣和突出的才能。多才多艺的聂耳，经常受到友人们的赞赏，更受到一些低班女同学的崇拜。聂耳尽情领略这种真诚的友谊和春天般的欢乐，并开始萌发了自己纯洁的初恋。同时，聂耳又与进步同学建立密切的联系，并继续自学有关马克思主义的理论。当年夏天，发生了"七·一一"昆明火药库大爆炸、死伤无辜百姓万余人的严重事件。聂耳因积极参加了地下党所领导的"七·一

一青年救济团”的工作，开始受到反动当局的 注 意。到 1930 年春，他即将于省师毕业的前夕，反动当局开始对昆明进步学生进行有计划的镇压，曾多次到省师抓走了那里的共青团员和进步学生。聂耳也被列入了黑名单，随时有被捕的危险。唯一的办法只有离开云南，远走高飞。经过家人的努力，聂耳终于借其三哥之名，到上海“云丰申庄”去当店员。当年 7 月 10 日，他只身取道越南，途经香港，转赴上海。从此以后，聂耳就彻底远离自己的家乡，远离自己的亲人和故友，结束了自己在云南作为一个学生的少年时代，开始了自己独立在外谋生的新的一页。

* * *

聂耳一到上海就不得不整天忙于日益繁重的商务劳动。一方面，他栖身于简陋、嘈杂的环境中，无事只能以打麻将、看电影、逛马路消磨时光，过着无聊、苦闷、孤独的生活。另一方面，早年云南的进步学生运动、学生年代形成的对文艺的爱好、以及他的一些进步同乡和家人书信的影响，使他不愿沉沦在这种无聊的生活漩涡之中。因此，他又开始了日语、英语的自学，并认真按照专业要求开始了小提琴的学习。

3 月 19 日，“云丰申庄”突然倒闭，面临失业的聂耳，为了自己的生存，被迫终日奔波街头以寻得一个可以糊口的工作。4 月22日，他经过考试进入了联华影业公司的“音乐歌舞学校”。所谓“联华歌舞学校”实际上是以黎锦晖所领导的“明月歌剧社”为基础加以扩大、改组而成。其实它的规模只有十几名年轻的所谓歌舞演员、不足十人的小乐队，连同其他编、创等工作人员在内，总共约四十人左右。聂耳在那里主要担任乐队的提琴手，同时还要上台串演舞蹈、杂耍以及担负大量繁重的杂务。在最初的 4 个月间，聂耳没有固定的薪金，除了可以免费吃住以外，只能得到一些临时性的演出津贴。直到当年 9 月，明月歌剧社正式与“联华”签约后，他才取得了每月 25 元的低薪。但是，对于自幼喜爱音乐

歌舞、不满19岁的聂耳来讲，能进入到这样一个专业艺术团体，其领导人又是他在中学期间所经常习演的《三蝴蝶》、《月明之夜》、《葡萄仙子》等儿童歌舞剧的作者、大名鼎鼎的黎锦晖，毕竟给他展示了一个意想不到的、将来可以成为专业音乐家的"新天地"。为此，他抓紧每天的提琴基本练习，先是向社内的"小老师"王人艺请教，后来又跟随意大利籍音乐家帕杜什卡（Padushka）学习。尽管向外籍教师学习，每个月的学费几乎占了他一半的月薪，弄得他经常要向人借贷、或靠典当衣物来维持自己的开支，但他也从不间断。同时，他还尽一切可能熟悉了解大量中外音乐名作，扩大了自己的音乐视野，提高了音乐修养。

歌舞班频繁的排练、演出、录音、试片，每天的小提琴基本练习、钢琴自习、以及每星期的上课，几乎占去了他每天的全部时间和精力。相对地讲，在阅读理论书籍、关心政治等方面，他一度有所放松。在他离别云南一周年的深夜，他朦朦胧胧地感觉自己"背驰了原定的路线，我放松了某一种中心思想的发展"。他渐渐意识到："不论你从那条路跑，你对哲学的基础不稳定，终于是难得走通的。……新的脑子要随时装与新的养料，才能向着新的轨上发达。"他决心通过加强读书来解决"这种饥荒"，弥补"这个缺点"。

"九·一八事变"给聂耳极大的震动，在那阶段，他密切注视形势的发展，思考分析报载的有关报导和评论。1932年"一·二八事变"的战火烧到了上海近郊，这对聂耳的思想有了更直接的触动。他十分同情那些受到战火威胁的难胞，"看了这些惨痛的景象，心里更难过起来"。他深刻地指出："和日军抵抗的华军是十九路蔡廷锴的，他们曾几次被调遣赴湘、赣'剿共'，但他们……死守上海。现在既有这样的机会，当然只有和倭鬼干一干，要比打自己弟兄好得多，也是他们唯一的出路……"

帝国主义的侵略、人民的苦难、民族的危亡、以及统治者坚

持反共卖国的反动政策，促使聂耳严肃地检查了自己的艺术观和应走的艺术道路，逐步认识到作为一个革命的艺术家必须站在大众的立场上去要求自己，去正确处理自己与社会和时代的关系。他开始反复思索："怎样去做革命的音乐家？"

在上述种种内外因素的影响下，聂耳逐渐感觉到自己和"明月"这个团体有着不同的方向。聂耳在思想上逐渐清醒了起来，对自己、对中国艺术的前途有了新的认识和要求。就在这样的时刻，他结识了当时左翼"剧联"的负责人田汉，并通过田汉与左翼文化战线和电影艺术界的进步力量逐步加强了联系，正式参加了中国左翼戏剧家联盟及其"电影小组"所组织的各种活动。开始他以"黑天使"、"浣玉"等笔名在《电影艺术》、《时报》等报刊上发表了一系列文艺短评，如《下流》、《和〈人道〉导演者的对话》、《黎锦晖的〈芭蕉叶上诗〉》、《中国歌舞短论》等。在这些短文中，以发表在《电影艺术》1932年第3期上的《中国歌舞短论》最突出。它正是聂耳对"明月歌剧社"所走的路线、所发生的社会作用长期观察、亲身体会的结果，也是他这阶段在艺术观上逐步走向成熟的标志。聂耳以简捷而辛辣的语言，深刻揭露、批判黎派歌舞打出所谓"艺术"和"教育"这两块招牌的虚伪性，同时又以满腔热情指出："你想，资本家住在高楼大享其福，工人们汗水淋漓地在机械下暗哭，我们应该取怎样的手段去寻求一个劳苦大众的救主？""你听不见在这地球上，有着无穷的一群人在你周围呐喊、狂呼？你要向那群众深入，在这里面你将有新鲜的材料、创造出新鲜的艺术？喂！努力！那条才是时代的大路！"聂耳这篇文章深深触痛了黎锦晖及其家庭和追随者，以至于在当时的"明月歌剧社"内引起了轩然大波。

1932年8月7日，聂耳主动辞职离沪北上，希望能在北平这个久已向往的故都谋得一个新的职业，或实现自己长期梦寐以求的上大学或进艺术学校学习的机会。

在北平期间，于伶以及北平“剧联”的其他同志主动跟聂耳建立了密切的联系。陆万美给他介绍了北平左翼文艺运动的情况，并就电影、戏剧创作问题同他进行了深谈。于伶、宋之的、李元庆，王丹东等人不仅亲自同聂耳保持密切联系，还热情邀请他参加了北平“剧联”和“音联”的多次活动，介绍他认识不少北平文艺戏剧界的进步人士，还组织《戏剧新闻》、《戏剧与电影》等刊物向聂耳约稿等。聂耳很热情地参加了北平左翼“音联”的组建工作和北平左翼“剧联”的表演。10月28日他随“剧联”赴清华大学演出时登台用小提琴独奏了《国际歌》，并于11月5日随“剧联”赴北平大学俄文商学院演出了戏剧《血衣》，给人们留下了深刻的印象。通过与这些左翼组织和进步文艺活动的联系，使聂耳得到了莫大的鼓舞和鞭策，他由此看到了新的目标和希望。聂耳认为“半年的北平生活是把我泛滥洋溢的热情与兴趣注入正流的界堤”。

1932年11月8日，聂耳重新回到了上海。当时上海的左翼文艺运动形势发展很快，特别是“剧联”的“电影小组”成立后，急需组织更多的进步文艺工作者投入电影战线，以团结电影界的一切可以团结的力量，扩大电影界的进步势力。因此，于11月26日聂耳又进入了“联华”影业公司，先在其一厂作场记等剧务工作。1933年初，由田汉介绍、夏衍监誓，聂耳正式加入了中国共产党。当时正值中苏恢复邦交，上海的进步文化界组织了一个公开的群众组织“苏联之友社”，专门从事中苏之间的文化联络和向国内介绍苏联的社会主义文化艺术，田汉推动聂耳、任光、安娥、张曙等人成立了“苏联之友社”的“音乐小组”，定期在任光住处听苏联音乐的广播，学习苏联群众歌曲创作的经验，并共同探讨如何发展我国的革命音乐理论和创作问题。在这个基础上聂耳积极发起建立了一个“中国新兴音乐研究会”，为探讨如何创造出既能“代替着大众在呐喊”，又“保持高度艺术水准”的“中

国新兴音乐”而共同努力。

1933年，聂耳开始为左翼电影和戏剧创作插曲及配乐。那年他先后为电影《母性之光》写了插曲《开矿歌》(田汉词)，为话剧《饥饿线》写了插曲《饥寒交迫之歌》(董每戡词)以及为电影《渔光曲》作配乐等。此外，他还写了儿童歌曲《卖报歌》(安娥词)、《卖报之声》、《小工人》等。从这时开始，反映我国各阶层被压迫群众的痛苦生活，已成为聂耳音乐创作自始至终所贯穿的主题。

1933年底，国民党反动派加紧了对革命力量的军事“围剿”和文化“围剿”。上海的法西斯暴徒配合捣毁了曾拍摄过进步电影的艺华影业公司，随之在上海文艺界出现了一股反动逆流。聂耳正是在这种形势下，于1934年1月24日被厂方借故辞退。

1934年4月1日，聂耳进入了英商“东方百代唱片公司”音乐部工作，协助任光、安娥担任有关收音、教歌、抄谱、作曲等工作。后来又升任该厂的音乐部副主任。在聂耳、任光、安娥的努力下，进步电影的许多插曲，如《渔光曲》、《开矿歌》、《大路歌》、《开路先锋》、《毕业歌》等等，先后被录制成唱片。聂耳与任光还主持举办了“百代新声会”，招待各界代表聆听所录制的进步歌曲的唱片，并将它们跟一些流行的、庸俗不堪的歌舞音乐加以比较，这对在群众中扩大进步歌曲的影响、抵制庸俗音乐的泛滥，起了很大作用。聂耳的这些活动渐渐使唱片公司老板感到不满，并遭到责难，他不得不于1934年11月底向“百代唱片公司”提出辞职。

“1934年是我的音乐年”。聂耳以自己在音乐创作上的辛勤劳动实践了他在年初所作的这个预言。在这一年中，他除完成了《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》等民乐改编合奏曲外，又为田汉舞台剧《扬子江暴风雨》创作了《码头工人》、《苦力歌》(又名《前进歌》)、《打砖歌》、《打桩歌》等四首插曲。为了创作这些歌曲，他曾多次去黄浦江边，了解码头工人的生活，倾听码头工人的劳动呼声。当这个舞台剧在八仙桥青年会礼堂演出时，聂耳还亲自担任了该剧的

导演和扮演了剧中的男主角——打砖工人老王。接着他又为由革命文艺工作者领导的上海电通影片公司所拍摄的第一部故事片《桃李劫》写了主题歌《毕业歌》。八九月间，他还为“联华”二厂拍摄的进步电影《大路》创作了主题歌《大路歌》及序歌《开路先锋》。为此，他曾去江湾筑路工地，实际参加劳动，亲身体验筑路工人的劳动生活和他们的思想感情。10月份，他又为艺华影业公司的电影《飞花村》创作了主题歌《飞花歌》和插曲《牧羊女》。此外，在这一年中他又先后为电影《渔光曲》、《南洋大观》、《大路》作配乐。

在1934年的年底，聂耳以“王达平”为笔名写了一篇综合性的评论文章《一年来之中国音乐》(该文刊于1935年1月6日的《申报》)。聂耳以简洁的笔调评述了1934年我国音乐界在电影、广播、出版、演奏以及理论讨论等方面的情况，充分肯定了电影音乐自《渔光曲》以来所取得的迅速进展和成绩，并以无比坚定的信心指出：“1934年的中国音乐界虽不曾有过丰美的收获，但它的光明的前途却已是预示了新音乐的新芽将不断地生长，而流行俗曲已不可避免地快要走到末路上去了。”聂耳的这些论断是正确的、科学的。我国的大众化的革命新音乐，经过聂耳、任光、田汉、安娥等人的努力，在中国以至世界的乐坛上，开始显露出引人注目的异彩。

1935年1月，聂耳又回到“联华”影业公司，担任其二厂的音乐部主任。这时摆在聂耳面前的音乐创作任务可以说是应接不暇。开始他要为“联华”拍摄的进步电影《新女性》写主题歌和插曲，以及为整个影片配音。为此他经常半夜起床，步行到沪西工厂区去观察纱厂女工上早班的情况；他还深入到女工的家里了解她们的思想和生活。最后他写成了由《回声歌》、《天天歌》、《一天十二点钟》、《四不歌》、《奴隶们起来》和《新的女性》六首歌曲所组成的组歌《新女性》。接着聂耳又为田汉的话剧《回春之曲》

创作了《春回来了》、《告别南洋》、《慰劳歌》、《梅娘曲》等四首插曲。同时他又为另一部话剧《水银灯下》写了插曲《走出摄影厂》。这个任务完成后，聂耳立即为“艺华”影业公司拍摄的影片《逃亡》写了主题歌《逃亡曲》(后来被人们改名为《自卫歌》)和插曲《塞外村女》，以及为该公司新开拍的影片《凯歌》写了主题歌《打长江》和插曲《采菱歌》。3月中旬，聂耳还同时为电通影片公司所拍摄的进步电影《风云儿女》写了主题歌《义勇军进行曲》和插曲《铁蹄下的歌女》。这是聂耳主动要求写作的，当时剧作者田汉等人已被捕。聂耳在4月前即已写出了初稿，后来因他也有被捕的危险，只得匆忙假借做生意的名义离开上海，远赴日本。《义勇军进行曲》一曲的定稿，还是聂耳到日本后才寄给孙师毅和司徒慧敏的。

前后只有4个月的时间，聂耳先后完成了两部话剧、4部电影，一共17首主题歌和插曲的写作，而且几乎每首歌曲都有自己的个性，都受到广大群众的欢迎，并经受了历史的考验。这在我国音乐发展史上是罕见的，它标志着聂耳在艺术创作上已经成熟。但是，聂耳并不满足于自己的水平和成绩，他仍迫切希望在音乐修养和专业技术上努力提高。我们知道，正是在他音乐创作十分繁忙，并在文艺界获得较高的声望的时刻，他还通过贺绿汀的介绍，向“国立音专”的俄籍教授阿克萨柯夫(Aksakoff)学习钢琴和作曲理论。这个学习要不是后来发生意外而被迫中断的话，聂耳是会要继续坚持下去的。

在日本的初期，聂耳除了补习日语外，还进行了紧张的、有关日本文艺活动的观摩和考察。他为国内发行的电影音乐刊物《艺声》写了《日本影坛一角》、《法国影坛》、《苏联影坛》(均刊于该刊1935年8月出版的第三期)等报导。6月2日他曾应中国留日学生及左翼文化人士之邀，出席了中国留日学生第五次“艺术聚餐会”，作了一次题为《最近中国音乐界的总检讨》的讲演，6月16日他又应

邀出席了中国留日诗人的"诗歌座谈会"。在这阶段，如前所述他曾完成了《义勇军进行曲》的定稿，还就有关《新女性》的音乐创作和修改给吕骥写了一封长信。到7月14日至7月16日，即他到日本所订的第一个"三月计划"期满之时，他认真进行了总结，既肯定自己这3个月在日语学习和小提琴学习上的进步和努力，以及在参观、观摩这方面的收获，也检讨了自己在钢琴学习和作曲上的放松。他决心在下一个"三月计划"中除了进一步提高自己的日语和小提琴水平外，还打算认真学习俄文和进行有关翻译和作曲的活动，为自己赴欧洲作准备。但是，就在这"三个月的检讨"的第二天（7月17日）下午，当他与友人共赴藤泽市的鹄沼海滨游泳时，无情的海浪夺走了聂耳年轻而宝贵的生命。当时他还不到24岁！这不能不说是中国近代文艺史和音乐史上十分令人痛惜的巨大损失！孙师毅在痛悼聂耳逝世时，曾写下了这些令人深思的话语："你能说聂耳非天才么？他没有步入过学院的门一步；你能说聂耳不努力么？他没有浪费过他的时间一分。如果他在音乐上有什么成就的话，什么都是他自己在短促的24岁的生涯中，一点一滴获取来的。知道他和不知道他的——只要没有成见的人，谁不对他怀着至高的期望。这期望象琉璃坠地似的，而今都碎了！在整理他的遗著发表的这风雨的今宵，我回首前尘，怎么不凄惶而垂泪呢！"

二

对一个革命艺术家来讲，是不是真正决心为一切被压迫、被剥削的劳动群众的解放作贡献，这当然是非常重要的一步。但更重要、更难的是他能不能创造出既能为群众所接受、又能为群众所喜爱的具有高度艺术水准的艺术作品。尤其对歌曲创作来讲，并不是只要有一首好的歌词，就必然能写出符合歌词要求的、具有

栩栩如生的形象的音乐。特别对如何在歌曲创作中正确塑造工人阶级的形象，可以说是我国近代音乐发展中直到30年代左翼音乐运动得到开展后才刚刚提上日程的新课题。当时，聂耳、任光、张曙、吕骥以及田汉、安娥等左翼音乐词曲作者为此曾多次进行学习、讨论，并在各自的艺术实践中进行了认真的探索。无疑，从音乐创作的角度讲，聂耳作出了最大的突破，取得了最显著的成绩和社会影响。

如何在音乐创作中，尤其是比较短小、集中、富于概括性的歌曲体裁中去正面塑造工人阶级的形象，以及正确反映他们的生活和思想感情？显然，要想在一首作品中全部去体现，那是根本不可能的，也是不必要的。以歌曲体裁去反映丰富多彩的客观现实生活和无产阶级的内心世界，必须通过不同的作品作多侧面的反映。一首歌曲实际上只能捕捉生活中的某一二个侧面，去作艺术的形象刻画。

首先，聂耳通过直接捕捉工人阶级在劳动生活中独特的音调、节奏以及“一领众合”或相互交替模仿的演唱风格来塑造工人阶级的形象。因为工人阶级的最典型的生活形象和精神气质确实最明显地就体现在他们的劳动生活中。例如他写的《打砖歌》、《打桩歌》的旋律进行中就有着很鲜明的打砖及打硪的劳动号子的音调和节奏，同时在这两首歌曲的音调中也表现了这些被压迫的“苦力”的坚毅、沉着的性格。

同上述两首歌曲很相近的是《打长江》，聂耳在这首作品的音乐创作中力图突破一成不变的对劳动生活的外在形象刻画，着力于对工人阶级内心感情的抒发。这一点从歌曲前半部的基本主题就可以看出，其中劳动号子的音调和节奏已仅仅作为一种因素运用在旋律写作中，但整个旋律的进行已不受具体劳动号子的约束了。至于这首歌曲的后半部，聂耳大胆用了一段与劳动号子完全不同的、而略带悲痛的抒情性音乐，目的是为了集中抒发这些劳

动群众的焦急心情，然后才接近一个富于节奏性的号子音调，并且运用了一呼一应加众合的演唱形式以及用了多声部卡农式模仿的复调技巧，将音乐引导到一个动力性的高潮上作结束。这种写法表面看仿佛是脱离了实际劳动生活的背景，但它却更深地写出了蕴藏在这些劳动者内心的生动而丰富的感情和性格。

例 38:《打长江》后半



但是，聂耳在《大路歌》、《码头工人歌》中又将号子式的音调和节奏凝聚成作品展开的一个主题或一个动机，通过这个号子式的主题或动机，既可以把听众引入一个特定的劳动生活的意境，又从中呈示出在这劳动生活中工人群众沉着、坚定、豪迈的基本性格。如《大路歌》这首歌曲，它的开始四小节引子和最后八小节的尾声是建立在同一个动机上的、典型号子式的音乐。但是，

《大路歌》第一段（从第5小节至第16小节）的音乐在音调上仅可以看出它与引子动机的内在联系，这里号子式的音乐已被当作歌曲的“衬词”，压缩成半小节当作每个乐句的句尾了，而作为形象展开的主要部分则着重刻画了这些为了人类的自由、解放而齐步向前的工人阶级宽阔的内心世界！乐曲第二段的音乐是第一段主题音调的变奏性的展开，当然也是来源于开始号子式音调的动机，不过这里聂耳连那半小节的号子“衬词”也给干脆去掉了。可以看出聂耳是更进一步通过着力抒发这些筑路工人的内心感情来塑造作品的音乐形象的。当然，在尾声中聂耳又再现了号子的主题，回到劳动生活的意境作结束，使歌曲首尾呼应达到统一。

《码头工人歌》的情况与《大路歌》很相似，也是既有直接反映工人劳动生活的特定主题，又有着重抒发工人的内心感受的特定主题，全曲音乐形象的塑造正是在这两个不同主题的交替和各自展开的基础上完成的。不过聂耳对抒发工人内心感受的音乐作了更鲜明的艺术处理，他先后将它们作为四个插部来写。从音调上看这四段不象《大路歌》那样建立在同一主题基础之上，但是这四段的音乐同全曲的基本形象在性格上、音调上仍保持很深的内在联系，而且段与段之间有起有伏、层次分明，感情的力量一浪高一浪，一直达到戏剧性的高潮。

例39：《码头工人歌》四个插段的头一句（见145页）

对《开路先锋》和《新女性》这两首歌曲的音乐，聂耳几乎完全摆脱了与某种具体劳动生活的联系，而把音乐形象的塑造全部集中于展示工人阶级的内心感情和精神面貌方面。《开路先锋》的音乐可以说自始至终贯穿着有力的节奏和有规则的律动，并且还运用了“一领众合”的演唱形式。这些都可看出它与群众性的劳动生活和劳动歌曲有着一定的内在联系。但是，这首歌曲的音乐同任何具体的劳动号子都没有直接的联系，作者所创造的并非某一种具体的劳动生活的意境，而是对我国工人阶级形象的高度的艺术概

例三十九



括。

例 40:《开路先锋》的主题（见146 页）

从上述分析中，我们可以看出，聂耳在自己的音乐创作中不但深刻、形象地揭示了在二三十年代处在帝国主义和国内反动统治双重压迫下我国工人阶级群众仍被迫从事沉重劳动的生活现实和被剥削、被压迫的痛苦；而且更突出强调了这些劳动者内心强烈的愤怒和仇恨，以及他们迫切要求反抗一切阶级压迫的坚定意志和他们具有解放自己、改造社会的巨大的潜在力量。聂耳通过自己这些反映工人阶级生活的歌曲成功地以音乐形象的手段宣告中

例四十



国工人阶级已不再是一群消极的被压迫者，他们已觉醒了，他们正在为中国的革命和民族的解放进行着艰巨的斗争，他们将成为打碎旧世界、创造新社会的主人。显然，在我国近代音乐发展史上，能这样准确而又深刻地塑造工人阶级形象的作曲家，聂耳是第一个。

自古以来，无论中外的文艺创作，塑造妇女的形象、反映妇女的生活总占相当重要的地位。尤其是诗与歌曲，反映妇女生活的作品又常常与对爱情的描写分不开。在聂耳的作品中属于此类题材的有《梅娘曲》、《春日谣》和《茶山情歌》(这是一首男女声对唱的爱情歌曲）等。

《梅娘曲》是聂耳为田汉的话剧《回春之曲》所写的一首插曲。这首歌曲就是剧中梅娘为了唤起革命青年维汉的知觉和记忆而唱的一首以往他们在南洋时所喜爱、熟悉的歌曲，这首歌曲表现了梅娘处于当时情景下的复杂心情，即对情人的真纯的爱、对以往幸福的回忆和对情人参加抗日斗争受伤而丧失知觉和记忆的痛苦，以及想通过唱歌来唤醒他的殷切期望。要准确塑造好梅娘这个形象，就应该考虑上述这一切。聂耳运用为一般青年学生歌曲、尤其是南洋民歌所常用的自然大调式来写，而且歌曲的主题性格是温暖、平和、优美、充满深情的。显然，这样的音乐是符合梅娘的身份和性格的，也是符合梅娘当时的心情的。

但是，聂耳并没有仅仅停留在这一步上。因为这时的梅娘，

实际上所面对的现实（维汉已受伤，并且失去了知觉和记忆长达三年之久），和她当时的心情已与三年以前大不相同了。这里必须把埋在梅娘心底的痛苦作适度的而绝不能是夸张的、戏剧性的表现。聂耳在这里保留了一般南洋民歌的分节歌形式，但巧妙地运用三个不同的结束句，把梅娘那种由沉浸在幸福的回忆、进而面对痛苦的现实而又抱着唤醒维汉的期望所交织成的内心惆怅，一直到控制不住自己的失望而痛苦地抽泣，一步一步地作了细致的刻画。应该指出，这种简洁细致而又层次分明的形象刻画是成功的，充分表现了聂耳在音乐创作上的突出才能和熟练技巧。

例 41：《梅娘曲》三个结束句



在聂耳所写的有关妇女的歌曲中，他更重视通过各个侧面反映我国被压迫妇女阶层遭受种种沉重压迫和剥削的痛苦以及她们的不幸，从中更进一步揭露旧社会所存在的深刻的阶级矛盾。属

于这一类的歌曲除了前面已提到的反映女工生活的《新女性》组歌外，还有反映农村贫苦妇女生活的《塞外村女》、《飞花歌》、《采菱歌》、《采茶歌》以及反映城市中被迫卖艺的贫苦妇女生活的《铁蹄下的歌女》、《走出摄影厂》和《一个女明星》等七首。

《塞外村女》是电影《逃亡》中的一首插曲，叙述一位贫苦的农村少女为了生存被迫在寒冬腊月、风雪交加的条件下给地主推磨时的内心感受。这首歌曲的音乐很接近江南的民间小调，风格清新，曲调婉转优美，但又透出隐隐的伤痛。三段歌词完全以分节歌的形式来结构。前两句歌唱部分后都插进一句风格相仿、乐节相等的乐器过门，两者相互呼应对答，更增添了一种朴实秀丽、宁静深情的美。听了这首歌曲确实在我们面前显现了这样一个十分可爱、十分令人同情的农村贫苦少女的纯朴的形象。

例 42:《塞外村女》第一、二乐句



20 年代末 30 年代初，随着城市歌舞和电影事业的迅速发展，在象上海那样的商业化大城市中，不少城市平民阶层的青年妇女，她们为了自己的生存（有些也为了爱好）被吸引进各种各样的歌舞团、电影厂甚至于跳舞厅等等，靠卖艺（有些甚至靠卖色）求生。这样一种新的城市妇女阶层（女明星、女演员、歌女、舞女等等），尽管在人们面前穿得花花绿绿，有时还能一时过着花天酒地

的生活，但是她们大多数实际上只是少数有钱人的玩物，她们在社会上普遍受到歧视，她们的命运无人关心，她们的痛苦也往往得不到广泛的同情。因此，在我国近代音乐发展史上反映这一阶层生活的音乐作品，几乎是个空白点。

聂耳从 1931 年后曾先后在“明月歌舞剧社”及“联华”影业公司等单位工作，他对当时这些从事歌舞、电影的女明星、女演员、歌女、舞女比当时其他音乐工作者有更直接的接触和深入的了解。他对这样一个特殊的被压迫阶层的认识，有别于当时其他一般的音乐工作者。他确实是从心底里关心这些被压迫的女性的命运。他不仅了解、熟悉她们的生活，而且真诚地把她们看作自己的阶级姐妹，跟她们站在同一个立场，向社会正确地揭示了她们的不为人知的痛苦现实，以及她们的丰富的内心世界。聂耳所写的歌曲《铁蹄下的歌女》正是当时这一类歌曲的优秀的典型。

《铁蹄下的歌女》是电影《风云儿女》中的一首插曲。影片叙述一位从北方流落到上海的贫苦农村少女，开始在一些热心的进步青年的帮助下，她还能一时得到入学的机会，但后来在国内外社会矛盾尖锐冲击下，她的热情的支持者有的被捕了，有的被迫出走了，又剩下她孤零一身，只能被迫在一个跑码头的小歌舞班中靠到处流浪卖艺为生。这首插曲正是在这样的背景下在影片中出现的。歌曲的音乐以一个富于民间气息的、优美动听的旋律为基调，同时还不时贯穿一些具有独特性格的装饰音。但是这首歌曲的音调和旋律进行跟上述聂耳的《飞花歌》、《塞外村女》、《梅娘曲》等歌曲有明显的不同。这里作者突出了大幅度起伏的进行和长短对比明显的节奏变化，使歌曲音调的性格带有强烈的戏剧性，并蕴含着一种发自内心的悲愤和不平。

例 43：《铁蹄下的歌女》引子及主题

歌曲的第二部分，聂耳进一步发展了这种起伏不定的旋律进行，形象地表现了这位少女痛诉自己不幸身世时压抑不住的痛苦



和激情。尤其是歌曲的最后两句，作者以一个由最低点到最高点的九度上行进行使音乐达到悲剧性的高潮，然后又缓缓下行逐步平静，使音乐归于统一，给人一种更深的、无限伤痛的韻味。

例 44：a.《铁蹄下的歌女》第二部分

b.《铁蹄下的歌女》最终两句



很有意思的是，在这首歌曲中，聂耳还引进了与上述性格很不相同的、比较整齐而接近于进行曲式的昂扬的音调。配合这些音调的歌词恰恰正是这位少女对祖国、民族的危亡也饱含深厚崇高的爱国激情的倾诉。由此可知，聂耳在这首歌曲的音乐创作中确实是以深厚的阶级感情为这些受尽生活折磨的、被侮辱被损害的女性发出内心的沉痛控诉，又揭示了她们善良、崇高的内心。在这样短短的一首歌曲中，他把这样一位生活在 30 年代、处在“三座大山”压迫下的中国妇女的典型形象，以音乐的手段生动地、层

次分明地塑造了出来。

有些人以为聂耳仅仅只写了一首儿童歌曲《卖报歌》，从而对这唯一的一首儿童歌曲写得那么成功表示非常惊讶。其实聂耳除了《卖报歌》之外还写了五首儿童歌曲，即《小野猫》、《牧羊女》、《卖报之声》、《雪花飞》及《小工人》。我们知道聂耳曾多次表示他很喜爱少年儿童，从云南时期一直到上海时期，他总很愿意跟比他年纪小的少年儿童在一起。在1931年12月6日的日记中他就曾这样记载："我欢喜和小孩子在一块玩，这是我的特性。我爱小孩子甚过于爱我的爱人。因为他们是纯净的天真。随事没有虚伪的说、做。他们是世界上最值得爱的人们！"象那首著名的儿童歌曲《卖报歌》，就是1933年他专门为一个他所认识的卖报小女孩（小名"小毛头"，现名杨碧君）所写的。他写好后还亲自教这个小女孩唱会这首歌，从而迅速在群众中传开了。

天真、开朗、活泼、富于形象性和口语性，这是聂耳儿童歌曲创作的一个主要特点。例如《小野猫》、《小工人》、《卖报歌》都有这一共同的特点。但这几首也有各自的个性，《小野猫》更突出它的天真，富于形象性；《小工人》则突出它的活泼、爽朗，还带点傻乎乎的味道；而《卖报歌》则突出它的开朗、乐观、朝气勃勃的性格。

《雪花飞》、《牧羊女》及《卖报之声》这三首儿童歌曲的音乐，聂耳突出了儿童的纯洁、可爱、富于真诚的感情的另一面。这些歌曲的旋律都比较流畅、优美，音乐的性格偏重于抒情。这里也可以看出早期黎锦晖的儿童歌舞音乐对聂耳的深刻影响。《雪花飞》可算是这一类儿童歌曲的突出代表作。

例45：《雪花飞》（见152页）

青年学生歌曲在聂耳的全部创作中数量不多，除了前面提到过的《梅娘曲》外，还有《毕业歌》、《告别南洋》、《慰劳歌》、《春回来了》等。这几首歌曲是当时反映我国30年代进步青年精

例四十五



神风貌的、不可多得的代表作，其中社会影响最大的是聂耳为进步电影《桃李劫》所写的主题歌《毕业歌》(田汉作词)。这首歌曲的音乐充满青年人的朝气、活力和激情，形象地体现了我国革命青年在历次斗争中总是走在最前列的那种一往无前的精神风貌。

《告别南洋》、《慰劳歌》、《春回来了》、《梅娘曲》是聂耳为田汉的话剧《回春之曲》所写的四首插曲，歌词也都是田汉所作的。这里作者力图通过不同的剧中人物更生动地反映处在这个黑暗年代中我国革命青年的不幸遭遇和他们始终坚信未来的内心激情。因此这四首歌曲的音乐除了保持一般青年的共同性格特征外，又各不相同。《告别南洋》着重表现了剧中革命青年对生活、对爱情幸福的向往，以及为了祖国人民的利益不惜牺牲自己的一切的崇高精神，全曲的音乐既充满了豪迈宽阔的气息，又洋溢着真挚动人的深情。《告别南洋》、《梅娘曲》和《春回来了》都是聂耳力图将革命性、群众性与抒情性相结合的新型的抒情歌曲。

《慰劳歌》是一首作为戏剧场面描写的乐曲，它是聂耳作品中、也是30年代前半期我国音乐创作中难得的一首说白与歌唱

相结合、朗诵性叙事歌曲与战斗性群众歌曲相结合的独特的音乐作品。

在聂耳的歌曲作品中还有几首歌曲过去因演唱、介绍不够而被忽略了，其实这些歌曲都各自带有独特的性格和生动的形象，也是聂耳创作中的好作品。如聂耳为独幕剧《饥饿线》所写的插曲《饥寒交迫之歌》（董每戡作词）就是一首旋律优美、充满深情的摇篮歌。通过这首歌曲的音乐，聂耳成功地表现了一位贫苦青年妇女在自己的婴儿也不幸挨饿时所流露的爱和痛苦。另一首《白雪歌》则是一首很独特的、具有我国民族特点的说唱性讽刺歌曲。聂耳巧妙地利用冬天下雪这一自然现象，通过富于俏皮、幽默的音乐，生动地反映了我国旧社会贫富悬殊的现实生活。

综上所述，聂耳是一位罕见的，善于以各种音乐艺术形式的手段来塑造各种各样栩栩如生的艺术形象的音乐天才。他真实地、深刻地表现了当时处在社会最底层而又是战斗在时代最前列的我国工人阶级和各被压迫阶层革命人民的英雄形象，以及他们丰富的生活、思想、感情。他的歌曲的最大的特征就是形象性特别鲜明、生动，而且大多具有强烈的时代气息。因此，人们称聂耳是我国 30 年代影响最大的“时代歌手”。

三

艺术的生命在于创新，一部艺术史也可以说是不同时代的艺术家在他们自己的艺术实践中不断努力创新的历史。任何真正的艺术家，必然在自己的艺术创作中，善于以大胆创新的精神运用一切对自己有用的传统的艺术经验，并在探求新的艺术形式中又努力去探索新的艺术经验。所以，艺术上的创新在某种意义上讲，就是指在继承传统的基础上去寻求新的突破。没有继承的创新就成了“无源之水，无本之木”；而不敢突破传统，变革传统，也就

根本谈不上有什么“新”可创。一方面必须继承，一方面又必须创新，这就是摆在一切优秀的艺术家面前的矛盾。

关于这个问题，聂耳生前没有留下专门的书面材料，只是在他上海时期的《日记》中，曾偶尔提出了他的一些基本认识，大致可归纳为：一、新兴的音乐应是担负着代替大众在呐喊的一种艺术；二、这种反映大众要求的新的音乐，要求作品有新的内容、形式以及作曲家的新的态度（按：即指观点、立场和方法）；三、一切革命的作曲家的目标，应是努力编写出具有高度艺术水准作品的、革命的音乐家；四、要突破过去所留下的“作曲的习惯”（按：即指传统的创作经验、技法、程式等）很不容易；五、革命的作曲家应根据生活提出的新的要求进行大胆创新，为传统的音乐艺术灌注新的生命。

作为一位天才的“形式的创造者”，聂耳在歌曲创作上表现出的大胆创新精神，比较集中地体现在词与曲的结合以及对歌曲结构原则的新的探索两个方面：

第一，一般认为歌曲创作中词与曲的结合，主要目的在于使歌唱者唱起来顺口，使欣赏者听起来易懂。这就要求作曲家对歌词语言的声韵节奏，甚至于不同地区的语言音调特点有足够的了解，并要善于在创作中写出与之相契合的曲调。否则就很可能写出的歌曲拗口难唱，或发生“倒字”等不好的效果。

我们知道，聂耳在上海期间曾多次跟黎锦晖讨论过这一问题，并对黎锦晖的见解很佩服。聂耳在自己的创作实践中确实注意如何写出与歌词结合得很自然、而又能突出歌词语气要求的曲调，从而使他的歌曲不仅容易唱，而且富于感人的力量。例如歌曲《自卫歌》的开始两句，聂耳完全是根据歌词语气的节奏来构思其旋律进行的（参见例46）。如“拿起一切”这四个字，都是一字一音、一字一拍，给人一种斩钉截铁的感觉；而对“拿得到的枪”和“拿得到的子弹”的“拿”和“到”这两个字，作者

用了附点音符给以突出，这些正是非常符合歌词语言的自然节奏要求的。但是，聂耳对“子弹”这两个字，却用了三度跳进的两个八分音符而不用附点音符，这样的处理既符合语言声调的自然趋势，又将“子弹”这两个字都突现了出来。另外，聂耳对插入词“上前”的“上”字，在节奏处理上作了夸张和强调。如果孤立地看歌词本身的节奏要求，是不该那样处理的。然而这里作者有意识地在音乐上把“上”的时值扩大，然后下落二度坚决收住，正是为了突出歌词语气和情感的要求，使人们唱起来（或听起来）增添一种强烈的紧迫感。

例 46:《自卫歌》



《前进歌》的前段是一个扩充的乐段，表面看这十二小节的音乐几乎每个小节的节奏都不相同，这似乎很不符合作曲法的规范。但是，如从词与曲的结合来看，就可发现聂耳这样处理不仅符合了歌词本身的节律的要求，而且也符合其感情与语气的要求。因而，大家演唱起来都觉得很通顺、很自然，丝毫不给人们一种杂乱无章的感觉，相反却蕴含着一种压抑不住的、内在的激愤。

例 47:《前进歌》前半（见 156 页）

关于歌曲创作的词与曲的结合，赵元任曾早就提出过，不能把音乐创作完全变成了“依字填曲”。作曲家在歌曲创作中是应该

例四十七



重视词与曲的结合的，但它本身不是创作的目的。作曲家进行音乐创作的目的还是为了通过塑造形象来反映生活、表达感情。有时有些歌曲的艺术处理，从表面、孤立地去看，仿佛是违背了词与曲相结合的原则，但从音乐塑造形象的整体去看，这些艺术处理恰恰正是更好地体现了歌词、内容的要求。例如聂耳的《义勇军进行曲》中有一句歌词："中华民族到了最危险的时候"，聂耳所写的曲调在"中华民族到了"之后加了一个八分休止符，使它与后面的"最危险的时候"隔断了。当时有人曾认为这是聂耳创作中的一处"败笔"，说他把一句歌词配成"破句"。其实，聂耳这个八分休止符加得非常好。正是加了这个休止符，使"到了"这两个字大大增加了它们的分量，也使后面"最危险的时候"显著地突了出来。因此，这个例子非但不是聂耳的"败笔"，恰恰正是他对词与曲的结合有独特、精辟的考虑的结果。

例 48:《义勇军进行曲》中的一句

例四十八



聂耳在歌曲创作中，还表现出很善于运用休止符。休止符虽然是无声的，但它在音乐作品中的作用绝不仅仅是为了划分乐

句，或为了使歌唱者可以获得暂时的停顿来换口气，等等。一个有经验的、有创造性的作曲家，常常将或长或短的、无声的休止同具有特定节奏的有声的旋律巧妙地结合起来，以突出曲调的音乐表现力。例如聂耳所写的《码头工人》中有一句歌词："笨重的麻袋、钢条、铁板、木头箱，都往我们身上压吧！"聂耳就在"麻袋"、"钢条"、"铁板"、"木头箱"、"压吧"这五个短语后面都用了占半小节的休止，对其余的歌词则完全不用休止。这样的艺术处理是非常独特的，它使音乐所表达的情绪步步高昂，把音乐进行引导到一个斩钉截铁的力度高点上煞住，非常形象地表现了这些码头工人即将爆发出来的满腔怒火和蕴藏在他们内心的巨大潜在力量。(参见例 39)

聂耳还很注意运用休止符来表现人们日常生活中的、细致的心理变化。例如《梅娘曲》中，当梅娘唱到第三段歌曲时，她的情人还没有恢复意识的表现，梅娘实在忍不住内心的伤痛而抽泣了起来，聂耳为了表现梅娘这种强忍又忍不住的悲痛，巧妙地运用了两个八分休止符，把歌词"但是，你已经不认得我了，你的可怜的梅娘！"一句中的"但是"给"切开"了。这个"切开"正好把梅娘这种痛苦欲泣的情景作了生动的描绘。(参见例 1)。

第二，我国的诗词向来很讲究韵律结构的美，这对我国各种民间歌曲体裁以及各种戏曲音乐和说唱音乐的发展都有非常深刻的影响。一般讲来，不少歌曲作者还是比较喜欢选择结构上比较规整的新诗作为歌词来配曲。因为，这些结构上比较规整的歌词比较容易同各种传统的歌曲形式结构原则相结合，也比较容易给人们一种形式上的平整、对称、均衡的韵味和美感。

可是，1927 年后反革命统治者的屠刀，"九·一八"、"一·二八"帝国主义的炮火，成千成万无辜百姓的血和泪，贫苦劳动者的呻吟和呐喊，以及爱国者发自内心的呼号和抗议，交织成一曲曲充满激情和愤怒的时代的交响诗，使不少面向现实的 30 年

代的诗人、艺术家又开始探讨以新的形式来表现新的时代特征和人们炽热的感情。于是，一首首扣人心弦、发人深省、语调铿锵的新时代的自由体诗篇闪耀在中国的诗坛，闪耀在人们的心中。

聂耳就生活在这样的充满矛盾、充满悲痛和愤怒的时代洪流之中，他亲眼见到了这一切的血和泪，他亲耳听到了这一切的愤怒和呐喊。他曾决心要为之作曲、“替大众呐喊”，他立志要根据人民大众的要求，按照一个革命的作曲家对待生活和艺术的新的态度，为音乐创作的发展灌注新的生命。

聂耳面临这一艰巨任务，他以惊人的天才和勇敢，出色地去探索能够适应这些自由体新诗的新的歌曲形式和新的乐思展开的结构原则。我们知道，对聂耳音乐创作有最大影响的，正是当时著名的左翼作家、戏剧作家田汉，田汉的许多电影、话剧都是聂耳为之写曲的，而田汉所写的歌词有不少就是典型的自由体新诗。例如田汉作词又经过孙师毅和聂耳修改的《义勇军进行曲》，其歌词是这样：

起来！不愿做奴隶的人们！
把我们的血肉，
筑成我们新的长城！
中华民族到了最危险的时候，
每个人被迫着发出最后的吼声！
起来！起来！起来！
我们万众一心，
冒着敌人的炮火，前进！
冒着敌人的炮火，前进！前进！前进进！

其歌词无论其内容、感情，以及语言都是当时难得的佳作，但要把它谱成歌曲却非易事。因为，按照惯用的各种歌曲形式结构，都无法适应这样一首几乎没有相同字数的诗行，又难分段的自由

体诗歌。但是，音乐却是各门艺术中最讲究结构的一种艺术，歌曲创作当然也必须有符合均衡统一原则的、明晰而严谨的结构。一个有经验的作曲家为自由体诗歌作曲，必须从音乐创作上给以创造性“安排”(即艺术处理)，以便使这些长短不一的词句统一在一个结构严整的艺术形式中。聂耳对田汉这首歌词，采取了通过短小动机作一贯发展的原则来构思全曲的曲调进行。这首歌曲的基本主题，就是歌曲一开始的6小节军号吹奏的前奏，其中包含两个带有特性的短小动机，一个是附加六度音的主和弦的琶音进行，一个是属音到主音的四度跳进。后面整个作品的曲调进行，可以说都是在这两个短小动机基础上展开的。

例 49:《义勇军进行曲》前奏



歌曲的主体部分，即从歌词“起来！不愿做奴隶的人们”起，一直到“每个人被迫着发出最后的吼声！”，一共17小节，其旋律进行几乎就是由前奏所呈示的两个短小动机作各种不同手法的展开所构成的。可以说聂耳实际上是引用了一般器乐创作的主题展开原则来进行创作的，这一段也可以看作为全曲的一个“展开部”。接下去是由三个“起来”所构成的一个短小的插入句，把音乐的发展引向高潮，这个插入句又基本上是这两个基本动机的先后倒置。

例 50:《义勇军进行曲》中间 （见 160 页）

接下去11个小节的曲调进行，恰恰正是乐曲开始的军号前奏的音乐的再现，不过聂耳将它作了必要的扩展。这部分的音乐也可说是全曲的“再现部”。这里聂耳把田汉原词的后半句“冒着敌人的飞机大炮前进”改成“冒着敌人的炮火，前进”，并且重复了



一遍，又将"前进"重复了两遍，成为"前进！前进！前进进！"这个扩展非常必要，它使原歌词结束部分只占一个乐句的篇幅变成了两句的一个乐段，把原来一个不十分平衡的结束，同前边得到一定展开的音乐平衡了起来。

例 51：《义勇军进行曲》末段



聂耳正是运用了这种以短小动机作一贯发展的方法，又巧妙地运用主题的呈示、展开和再现的原则，把这样一首典型的自由体新诗以音乐的形式重新结构成既有统一的乐思、又有动力性发展的、一气呵成的严密整体。这种在歌曲艺术结构上的大胆创

新，确实是令人赞叹的。这首歌曲从它问世以来，一直为中外音乐家所重视，为广大群众所热烈欢迎。我认为这不仅由于它的内容紧密结合了时代的需要，鲜明地反映了中国人民不畏强暴、抵御外侮的坚强意志，而且在作品的艺术上也表现出它的精致、严谨和扣人心弦的感染力。

《毕业歌》的歌词也是田汉所写的、一首长短句极不平衡的自由体新诗。这首歌词的特点是在乐曲的开始与结尾之间包含了三个以不同的排句所构成的不同段落。第一段有二句。第二段有三句，第三段包含可各分为上下分句的两个大句，这三段每句的字数和节律都不相同。显然，聂耳在音乐创作上首先将全曲的基本主题作了完整的呈示，即歌曲开始的7小节的乐段，它可分为上下两个乐句，其中包含两个不同个性特点的动机。

例52：《毕业歌》开始部分



接着，聂耳以我国民族乐曲中常用的“连缀体”的结构原则，把这三个包含对偶排句的段落连接了起来。这三个段落似乎各有自己的主题，但实际上全曲基本主题的两个动机仍是这三段音乐展开的基础，不过作者给予了非常自由的变化和扩展。

例53：《毕业歌》中间部分（见162页）

歌曲最后一段也是基本主题的再现，不过作者在这里作了更自由的扩展，并且在这一段前加了一个4小节的插曲（其音调即主题第二动机的变化）。

例54：《毕业歌》的插入句及末段（页162页）

《码头工人》的歌词也是一首自由体新诗，这首诗不但写得有



感情、有形象、有力量，而且段落层次分明、生活气息浓郁。如何将这样行数、字数均不对称均衡的自由体新诗纳入音乐的结构呢？聂耳巧妙地把直接描绘码头工人劳动生活中那种沉重的步伐

节奏和呼声，作为贯穿全曲的基本主题，而把四段分别叙述码头工人的痛苦生活及内心愤怒的歌词，通通作为同基本主题相对比、作补充的插部，实际形成类似大型器乐创作中的回旋曲式结构。这首歌曲结构可列出如下的图式：

A（基本主题，全曲开始四小节的乐曲引子）→B（第一插部，歌唱部分，共十小节）→A^1/（基本主题的扩充，劳动呼声，共六小节）→C（第二插部，歌唱部分，共十一小节）→A^2（A_1的向上移位模仿，劳动呼声，共六小节）→D（第三插部，歌唱部分，共七小节）→A^3（劳动呼声，共六小节）→E（第四插部，朗诵及歌唱，共八小节）→A（劳动呼声，共六小节）

例55：《码头工人》的基本主题及其两个变形



这里可以看出，基本主题随着歌曲情绪的起伏，作了一定的移位的变化，但它的形象始终没有变，它象一条红线一样贯穿全曲，成为全曲中形象统一的因素。值得注意的是，这四个插部尽管各有自己的同基本主题相对比的性格和面貌，但它们在音调上（特别是旋律骨干音的进行）却都同基本主题的音调有着广泛的内在的联系。（参看例54及例39）

人们常常把音乐比作建筑，因为在各门艺术中只有音乐象建筑那样最讲究结构的严谨和结构的美。因此，一首成功的音乐作

品，无论是大型器乐合奏曲还是各种大小不等的声乐曲，它们的动听的音响和感人的形象都必须有一个与之相适应的、精致而严谨的音乐结构。对一个真正的、有创作才能的作曲家来讲，他决不是一些通用曲式规范和具体歌词的忠实的“奴仆”，而是能自由驾驭它们的“能工巧匠”，是一个善于根据歌词内容和形象的要求灵活运用各种曲式规范和经验、并加以精心设计的“设计师”。聂耳一生虽然由于他生命的过于短促只给我们留下了30多首歌曲，但就在这为数不多的歌曲作品里，他表现了多么惊人的、善于根据内容的要求去探索各种不同特点的艺术形式的才能和大胆的创新精神啊！从这个意义上讲，称聂耳是一位“形式的创造者”，确实一点也不过分。

第十三章　任　光



(1900-1941)

"音乐是大众的，应该从大众身上去发挥。我们作曲家的义务，不过是把劳苦大众那种悲惨生活的痛苦呼声传达出来罢了。"

——任光

"纪念我们的战死者，也就是要牢记中国无产阶级革命文学的历史的第一页，是同志的鲜血所纪录。"

——鲁迅

革命者不是天生的，他们是在革命的血与火的斗争中冶炼成钢的。任光就是这样从一个音乐爱好者逐步成为自觉革命的战士。他与聂耳、张曙、冼星海、麦新等人一起以自己的生命与鲜血，为中国革命音乐历史写下了光辉灿烂的一页！

一

任光，于1900年11月9日诞生于"越剧之乡"、浙江嵊县的一个石匠家庭。父亲任智兰是一位技艺相当高超的石刻工人，也读过一些书。母亲和姐姐以缫丝为副业。在他们兄弟四人中任光

排第二。任光从小就很聪明，学习用功，在小学时期就学会了吹笛子、小号及许多民间音乐（特别是当地的越剧，当时一般称之为“的笃班”）。1917年中学毕业后，就考入上海的震旦大学。1919年，赴法国勤工俭学。开始在巴黎干各种杂活以维持生活，后来一面在里昂大学音乐系学习，一面在一家钢琴厂作学徒，学习调音技术。1924年他毕业后，与一位法国女同学在那里结了婚。不久他即被聘为法商亚佛钢琴厂驻越南河内分厂的工程师兼经理，他的法国妻子就在那里当会计。1927年合同期满，他携妻女一起回国，任上海法商百代唱片公司的音乐部主任。他的法国妻女由于不习惯中国的生活而与任光解除了婚约，很快返回法国去了。

30年代初，在中国共产党的领导下先后成立了“左翼作家联盟”（简称“左联”）“左翼戏剧家联盟”（简称“剧联”）等八个革命文化组织，左翼文化活动在上海迅速开展。为了扩大左翼电影及戏剧的群众影响，“剧联”的领导主动与任光联系，利用外商录制唱片不受国民党政府审查的条件，灌制一批进步歌曲。任光热情地接受了这一任务，并在田汉、安娥的推动下先后参加了“苏联之友社”的音乐小组、“剧联”电影小组所领导的“中国电影文化协会”、“中国新兴音乐研究会”（或称为“歌曲研究会”）以及“剧联”的“音乐小组”，与聂耳、张曙、吕骥等一起推动中国革命新音乐的创作和发展。当时他的住所成了聂耳等人经常集会的地点，他的小汽车也经常用来为左翼文艺界领导进行活动作掩护。有一次，一位左翼文艺领导人被捕入狱，他不顾个人安危还在经济上接济被捕者的家属。

从1933年开始，他除了在百代唱片公司任职外，还与安娥一起入“联华”影业公司二厂作电影音乐的创作工作，曾先后为电影《母性之光》、《渔光曲》、《大路》、《空谷兰》、《凯歌》、《王老五》、《父母子女》、《迷途的羔羊》、《狼山喋血记》等写了大量插曲。《渔光曲》的首演取得了连映84天的空前纪录。任光为这部电

影所写的同名主题歌也成为当时传遍全国、家喻户晓的优秀的电影歌曲。正如聂耳指出的："……其轰动的影响甚至成了后来的影片要配上音乐才能够卖座的一个潮流。"这部影片后来在莫斯科的电影节获得了"荣誉奖"，是我国第一部获得国际荣誉的影片，任光的这首歌曲也因此驰名中外。

1936年，任光创作了《打回老家去》（以笔名"前发"发表）、《劳动节歌》（该曲的词作者也为"前发"，实际是安娥）、《青年妇女进行曲》等战斗性的群众歌曲。《打回老家去》是当时仅次于聂耳的《义勇军进行曲》的、为广大群众所喜爱的救亡歌曲。日本帝国主义曾为此向百代唱片公司方面施加压力，要将这些歌曲的原版毁掉，任光也被公司老板勒令停职两个月。

1937年秋抗日战争爆发，任光再度去法国，在那里他曾积极宣传中国的抗日斗争。在一次由42个国家代表举行的"反法西斯侵略大会"上，他领导巴黎华侨演唱抗日歌曲。此外他还经常到中国共产党在巴黎创办的《救国时报》等单位去教抗日歌曲，以及组织了"巴黎华侨歌唱团"，为祖国受难同胞和为西班牙受难儿童募捐演出等等。他的这些活动赢得了各国正义人士对中国抗日斗争的同情和支持。

1939年，他又去新加坡、马尼拉一带，在那里积极推动华侨的救亡歌咏活动。他曾指导过当地颇有影响的"铜锣合唱团"，举办了"民众歌咏训练班"。1940年春，任光从新加坡经昆明回到重庆，在郭沫若当厅长的军委会政治部第三厅工作，并在陶行知创办的"育才学校"教书，还帮助育才学校组织了教师合唱团，给他们排练了冼星海的《黄河大合唱》。

抗日战争爆发后，由于他多次出国，大部分精力投入群众性的抗日歌咏活动，他的音乐创作活动相对减少了，仅先后写了歌曲《高粱红了》（又名《青纱帐起》）、《不害怕进行曲》和《游击队之女》（电影《东亚之光》的主题歌）以及歌剧《洪波曲》（又名《台

儿庄》)。

40年代开始，重庆等地的政治气候日益恶化，抗日音乐运动的发展愈加困难。任光很想到抗日前线去工作。在党的帮助下，于1940年夏，他与一批进步文化人士随同新四军军长叶挺到达安徽泾县云岭山下新四军军部所在地，任光被安排在新四军军部新成立的“战地文化处”做音乐工作。他是抱着满腔热情一心想为革命、为新四军写些新的作品来到新四军的。所以他到处求人供给他歌词谱曲，一有机会就主动到战士中去教歌，还给战士演唱自己过去写的电影歌曲。战士们对这位闻名中外，但心直口快、平易近人的音乐家也十分喜欢，有时他们就亲切地称他为“王老五”(按：这是他为电影《王老五》所写的主题歌曲名)。

1941年1月初，国民党反动派勾结日伪势力，发动了震惊中外的“皖南事件”，近7000名优秀的中华儿女、新四军军部直属队的干部与战士，几乎全部牺牲在这些民族败类的屠刀之下。任光和他新结婚的妻子徐韧同志，随部队奋战了几昼夜，最后任光不幸牺牲在突围的战斗中；徐韧受伤被敌人关押在上饶集中营，不久也英勇不屈而惨遭杀害。任光牺牲时才44岁，他的爱人徐韧才20多岁。

二

任光从1933年参与左翼文艺运动后，除了从事音乐录制和歌咏活动等实际工作外，他也从事音乐创作。前期他的音乐创作集中于电影音乐领域，后期他的音乐创作则扩及到群众歌曲的领域。前后八年间他大约写了40多首歌曲(包括相当数量的电影插曲在内)，4首民族器乐合奏及一部歌剧。

《渔光曲》是任光第一首、也是我国第一首引起巨大社会影响的电影歌曲，由安娥作词，大约写于1933年冬，即在他写了《母

性之光》的电影插曲之后。在为电影《母性之光》写插曲时，无论是聂耳、还是任光，他们对如何通过音乐反映中国劳动人民的生活和思想感情都还没有什么经验。因为从30年代才开始有左翼电影的拍摄，初期的左翼电影主要只是在情节内容上显示其方向的转变，而对电影音乐这个环节还一时顾不上。通过《母性之光》等电影的拍摄，才促使当时左翼的电影、音乐工作者认识到，应该在电影音乐上也显示其新的方向。因此，为了写好《渔光曲》的音乐，任光、安娥与该片的导演蔡楚生等曾专门到上海郊区的渔民区，去实际体验渔民的痛苦生活、搜集创作素材。在这部电影的主题歌中，任光以简朴真挚的民歌风音调，以有规律的、起伏不定的旋律进行和徐缓悠长的节奏，反映了江南贫苦渔民的劳动生活和他们的内心痛苦。整个歌曲的音乐以其富于江南地区清新优美的风格吸引着广大听众，成为当时我国电影音乐中最受人欢迎的一首歌曲。

例56:《渔光曲》第一段



这首歌曲也体现了任光前期音乐创作的特点，即偏重委婉的抒情和带江南民歌的风格。类似的作品还有《月光光》(安娥词，电影《迷途的羔羊》插曲)、《采莲歌》(安娥词，电影《红楼春梦》插曲)、《柔莠歌》(田汉词，电影《凯歌》插曲）等。

救亡运动的高涨、群众性歌咏活动的开展，推动着任光创作了一些带有进行曲性的、比较群众化的爱国歌曲。最初他只是用一般的进行曲风格去写，如《十九路军》、《抗敌行军曲》、《大地行军曲》等。其中以《大地行军曲》(安娥词，电影《空谷兰》插曲）最突出。

随着左翼音乐运动对文艺大众化问题的研究和讨论，逐渐使任光认识到必须有意识地使自己的音乐创作与广大人民群众相结合，才能更好地发挥音乐在民族解放斗争中的积极作用。他的创作风格渐渐朝着一个新的方向——力求表现革命群众雄壮坚毅的性格和进一步使音乐民族化和群众化——转变。这不仅体现在他写了象《新凤阳歌》和《新莲花落》这样一些大众化的民歌改编曲，而特别明显地体现在他为电影《王老五》所写的主题歌《王老五》中。在这首歌曲中，任光以形象性和口语化的音调，把电影主角王老五朴实、幽默、乐观的性格，以及他那悲惨的命运作了生动的概括。从这首歌曲的音乐风格上看，任光对民间说唱的音乐风格进行了认真的探讨，从而呈现了一种新的、更富于大众化特点的抒情风格。

例 57:《王老五》开始一段



这种创作风格的新倾向也鲜明地、成功的体现在他于1936年所写的救亡歌曲《打回老家去》(安娥作词）中。在这首战斗性

的群众歌曲中，他完全摆脱了过去一般进行曲的传统特点，写出了在音调和曲式上都具有地道中国民族风格的进行曲。因而，这首歌曲在抗日战争爆发前后极受广大群众欢迎。

例 58:《打回老家去》前半



他于 1938 年写的群众歌曲《高粱红了》(安娥作词)以及1940年以“台儿庄大捷”为题材写的歌剧《洪波曲》(安娥作词)，在民族化大众化的创作风格上作了继续不断的努力。可惜歌剧《洪波曲》无论在他生前或死后始终没有得到上演的机会，只有几曲片断（如《运河搬煤歌》、《高粱叶》、《和鬼子们决战去》、《饿死鬼子》等)在群众中流传。

《别了，皖南》(又名《新四军东进曲》)是任光到新四军后所写的唯一的、也是他最后的一首歌曲，写作于 1940 年底新四军军部即将离开皖南根据地的前夕。这是一首具有豪迈气势和坚毅沉雄性格的部队队列歌曲。歌曲的音调建立在中国五声调式与西方自然大调相混合的调式基础上，结构严谨、节奏刚劲有力，成功地表现了人民战士的革命气质。任光在新四军期间很赞赏郑律成写的有关八路军的歌曲，他决心自己也努力写出表现新四军战士气

质的歌曲，这首作品可说是他这一理想的实践。

例 59:《别了，皖南》前半



从任光的全部音乐创作看，它们的质量和水平是不平衡的。不可否认，有些作品较之《渔光曲》、《打回老家去》和《别了，皖南》等作品要相形见绌。但是，重要的是他创作的总倾向是不断朝着为人民革命斗争服务和与群众相结合的方向发展的。他从不满足于自己已得到的成绩，直到他被夺去宝贵生命的前一刻，他仍在不断地努力探索。

第十四章　张　曙



(1909-1938)

“唱歌要注以情感、注以生命，是需要有丰富的理解力的。此理解力的养成是要从日常生活中，多方面的深切地去体验、敏锐地去观察始能得到的。”

——张　曙

“张曙先生之可贵在于和聂耳同为文化战线上的两员猛将……救亡歌咏便是最显明的、代表了大家发出了反抗的怒吼！代表了大众发出了要求团结的呼声！张曙先生便是这样的工作者中的一个，这功绩是永远不能磨灭的。”

——周恩来

一

张曙，原名张恩袭，1909年6月13日生于安徽歙县。由于他家与当地一个徽戏班子相邻，他从小就对民间音乐产生了浓厚的兴趣。1926年中学毕业后，他的父亲让他到上海投考法政学校，但他却自作主张进了上海艺术大学音乐系学习（该校不久因原来的

校长弃校而逃，后改组为“南国艺术学院”，由田汉任院长），并在那里参加了著名的文艺团体“南国社”。1928年，他考入上海国立音乐院的师范科，主修声乐，开始接受了系统的专业音乐教育。1929年至1932年间，他曾先后两次被捕。第一次纯粹属于租界捕房捕错了人，把他拘留了一段时间就令交保释放；第二次在租界被捕后，被引渡给国民党反动当局而投入“龙华监狱”。在狱中，他与共产党员、“左联”作家何孟雄、李柔石、胡也频等生活在一起。这些革命烈士对革命的忠贞不屈和英勇就义给张曙以深刻的教育。出狱后，他在黄自等人的帮助下重新进入了国立音乐专科学校学习，此时他已坚定地选择了革命的道路。1933年，通过田汉的介绍他结识了聂耳、任光、安娥等人，并一起组织了“苏联之友社”音乐小组和“歌曲研究会”等革命音乐组织，开始从事革命歌曲的创作和研究。不久，他正式加入了中国共产党。1934年，他与“音专”的同学周琦女士结婚。随后他们就到长沙，由“音专”同学刘已明介绍，在那里一所有名的私立明德中学任音乐教师；同时，他在长沙组织了一个进步文艺团体“紫东艺社”，积极开展救亡歌咏活动。由于张曙有个好嗓子，专业学过声乐，又擅长演奏二胡及音乐创作，还具有较强的组织才能，他很快地跟长沙其他音乐社团组成统一战线，多次举办联合音乐会，把长沙的群众音乐活动推向高潮。同时他仍与上海的进步文艺组织、进步文艺界人士，特别是田汉、冼星海、吕骥等人保持密切的联系，还多次到上海、南京等地参加那里的音乐、戏剧演出活动。

1937年秋全面抗日战争爆发后，张曙来到了当时抗日斗争的中心武汉。开始他与冼星海、盛家伦、王云阶、刘雪庵等共同发起和筹备成立了当时音乐界统一战线性的群众组织“中华全国歌咏协会”；接着他又参加了由郭沫若同志所领导的“军委会政治部第三厅”，与冼星海共同负责领导和推动全武汉的抗日歌咏运动。在短短几个月间，张曙与冼星海等同志不仅团结了集中在武汉的专

业音乐界人士，还把全武汉三镇的群众歌咏团体都组织了起来，先后举办了多次声势浩大的抗日歌咏大会及规模空前的万人“火炬游行”。为了更好团结、统一音乐界的抗日力量，他们曾积极地组织了“黄自逝世追悼会”、“聂耳逝世纪念音乐会”及“冼星海抗日歌曲作品音乐会”等。在所有这些活动中，张曙不仅表现出他惊人的组织才能，而且也是舞台上热情进行演出的活跃分子。为了推动抗日歌咏运动，他写下了一批多种形式的音乐作品，标志了他在音乐创作上开始进入旺盛的成熟阶段。

1938年冬，武汉、长沙相继失守，张曙随“三厅”一起撤退到桂林。一到桂林，张曙立即着手发动和组织桂林的歌咏活动，并且在不到一星期的时间内举行了一次声势浩大的“桂林反轰炸歌咏大会”。他到达桂林的第7天，大批敌机突然轰击桂林。当时张曙的长女达真正值出麻疹、又患了肺炎，他怕女儿出门受风，坚决留在住所照顾女儿而没有去防空洞躲避。空袭过后桂林全城一片火海，张曙与他女儿一起不幸牺牲在这一野蛮的轰炸之下，当时他才29岁，他的女儿才4岁。就在他牺牲的前夜，他还忙着为千百万受难同胞创作了一首歌曲《我们要报仇》，就在他牺牲的当天上午他还拍着胸膛对常任侠说：“你看我多强壮，我今年29，至少还可以和敌人干50年！”张曙的不幸牺牲引起当时在桂林的文化界人士的极度悲痛，“三厅”全体人员以及当时在桂林的“孩子剧团”、“新安旅行团”、“抗敌演剧九队”、“抗敌宣传一队”以及广西音乐界的代表数百人，在郭沫若同志的领导下隆重举行了张曙父女的葬仪。郭沫若为之写下了一副沉痛慷慨的挽联：

黄自死于病，聂耳死于海，张曙死于敌机轰炸，重责寄我辈肩头，风云继起。

《抗敌》歌在前，《大路》歌在后，《洪波》歌在圣战时期，壮声破敌奴肝胆，豪杰共兴！

二

张曙的音乐创作活动，起始于1927年“南国社”时，他曾为田汉的话剧《南归》写过配乐，他也写过不少抒情性的独唱曲。但是，这些作品几乎都已失传，现在所找到的都是他在1933年至1938年期间所写的作品，其中包括群众歌曲、抒情性的独唱曲以及为戏剧、电影所写的插曲。

1933年正是张曙坚定了自己的革命方向，与左翼音乐运动、救亡歌咏运动密切结合的新的起点，也是他在音乐创作上开始走向成熟的新的起点。因此，左翼音乐运动所倡导的、为受苦劳动大众呐喊和为民族解放高歌的新兴音乐创作方向，也是张曙音乐创作发展的新的奋斗目标。聂耳、冼星海、吕骥等人的音乐创作，当时曾给张曙的创作以直接的影响。但共同的时代使命、共同的创作思想，并没有妨碍张曙在音乐创作中体现出他自己的创作个性和特色。

首先，张曙有意识摆脱一般歌曲创作的传统的音调特点，而力求从自己对生活的直接体验中去寻找新的音调。张曙的歌曲大多以其新颖独特而富于性格的音调，给人以深刻的印象。如他在1934年所创作的《农夫苦》，就是通过深沉而强烈的朗诵式音调，十分真挚地诉说出广大劳动人民心中无限的悲痛和愤慨。

例60：《农夫苦》开始一段



同样，在独唱曲《战鼓在敲》中，自始至终贯穿着一种激昂的呼号式的音调，表现了中国人民对帝国主义的无比愤怒和坚决抗日的战斗意志。

例61：《战鼓在敲》开始一段



类似的例子还可以举出不少，如《车夫曲》、《救灾歌》、《洪波曲》等等，都以其不同一般的新颖音调形成他自己的特色。从这些音调中可以看出张曙不仅喜爱不同凡响的旋律进行，他还喜欢用切分的方式使他的旋律进行表现出新的节律变化。

其次，张曙非常重视突出自己创作的深刻的抒情性或强烈的激情。也就是说在音乐创作中，他并不过分追求旋律的优美流畅，也不过分追求歌词所要求的具体生活形象的刻画，而是努力去寻找富于典型意义的内心激情。他的创作个性在这一点上比较接近冼星海，他们俩都把自己火一般的热情注入自己的音乐创作以至于一切音乐活动。例如《保卫国土》就自始至终充满着动人心魄的爱国激情，并很有层次地把这种激情发展到感情的最高点，整首作品因而形成一个一气呵成的严密整体，紧紧扣住了听众的心弦。

例 62：《保卫国土》（见 178 页）

《洪波曲》、《壮丁上前线》也是这样，它们的旋律进行不同于一般的进行曲，而且表面看来也不太优美流畅，但却具有一种非

例六十二 进行速度 热情奔放

1.同 胞 们，起来，起来！保 卫
国 土，向 敌人 作 英 勇的 反
攻！ 你看，日本强盗 已在 动
手； 你 听，侵 略的 炮 声 正 隆 隆！
退让 就是 死亡，要 生 存 只有 抗争！ 起来，起来，
起来！ 同 胞 们，保 卫 国 土， 向
敌 人 作 英 勇的 反 攻！

凡的、倔强有力的性格，内含着十分雄沉的、足以“破敌肝胆”的强烈激情。

例63：a.《洪波曲》开始

b.《壮丁上前线》开始





善于运用我国民族民间音乐中的特殊的腔调、节奏，吸取其形式结构和展开乐思的原则，使张曙的许多音乐作品愈益从语言、风格到气质上都体现出一种浓郁的民族色彩。这当然跟他从小就喜欢、熟悉戏曲、说唱等民间音乐以及他擅长二胡的演奏是分不开的；但是这也跟他接受左翼文艺运动关于"大众化"的号召而作的实际努力是分不开的。他曾有过一段醉心写作西欧风格抒情歌曲的经历。他正是在提高了对文艺大众化的认识之后，才在自己的音乐创作中有意识地对继承民族音乐优秀传统作出了坚持不懈的努力，并进行了多方面的尝试。如在为戏剧《芦沟桥》写插曲时，他曾以民歌及戏曲曲牌的旋律编写了象《芦沟问答》、《彦章摆渡》、《秦琼访友》这样一些民族音乐的改编歌曲。这些歌曲的音调是群众所熟悉的，但结合了新词它们又各自呈现出新的风格和光彩。他所创作的《日落西山》、《赶豺狼》，从音乐的气质上讲非常接近民间的山歌或小调，但其曲调却没有依据哪一首具体的民间乐曲，完全是作者融会贯通各种民间音调而创造的。这些歌曲以其富于浓郁的民间风味和泥土气息而为人们所喜爱。

例64：《日落西山》（见 180 页）

《丈夫去当兵》（老舍作词）是张曙吸收民间戏曲和说唱音乐在语言和结构方面的特征所创造的一种新的歌曲体裁——说唱性

叙事歌曲。这里既有长篇大段的“咏叙”，又处处贯穿委婉、细腻



的“咏叹”，成功地把一位中国妇女在大敌当前英勇送夫参军时所出现的种种复杂而含蓄的感情，作了淋漓尽致的描绘。张曙在这方面的大胆创新不仅引起了当时人们的重视，还对后来这一新体裁的音乐创作的发展，给以直接的、深远的影响。

总之，作为一个作曲家，张曙以自己这6年多的音乐创作实践很好地继承了聂耳以来所形成的我国革命新音乐的战斗传统，他还以自己在中外音乐方面的丰富知识，通过勤奋大胆的创新，为我国革命新音乐的发展作了更广的开拓。遗憾的是，正当他在音乐创作上开始步入旺盛阶段的时刻，他的生命被敌人的野蛮轰炸给夺走了，他没有来得及用自己的艺术创造为人民作出更多更新的贡献！

第十五章　冼星海


（1905—1945）

“音乐工作者要加强他们的实际生活，没有这种生活，一个音乐工作者不会很好地成长起来的。……我们不要脱离大众，……要与大众共同生活，共同患难。”

——冼星海

“大众化的音乐不是庸俗化，它是时时刻刻提高大众文化水平并教育和组织大众的工具；我们要给大众好的东西、真实的东西，而不是愚弄或欺骗他们。”

——冼星海

面对30年代灾难深重的祖国现实，一个出身贫贱、历经坎坷的音乐家，从法国留学返国后不久即投身于以抗日救亡为主的进步音乐阵线。他始终不渝地坚持了以聂耳为代表的革命新音乐的战斗传统，并以自己的天才和努力为进一步发展这个传统作出了不可磨灭的贡献。他就是《黄河大合唱》的作者、著名的作曲家冼星海。

一

冼星海，广东省番禺县人，1905年6月13日诞生于澳门一个贫苦渔民家庭。他的父亲冼喜泰，曾作过海员，以捕鱼为生。他的母亲黄苏英，是一位出身于贫苦家庭的妇女。冼星海出生前，他的父亲已去世，所以他自幼一直寄居在他的外祖父家。1911年，他的外祖父也去世了，他就跟随他的母亲去新加坡，在那里靠母亲给人帮佣及洗衣服为生。同时，他在当地的一个私塾里读书，接受了最初的封建式启蒙教育。1915年，他转到一英国人办的学校里学习英语，后又考入当地华侨办的养正学校，学了两年。在这期间，他曾随该校音乐老师区健夫学习短笛，并参加该校的军乐队。1918年他随母亲到广州，1921年入广州岭南大学附中，并从那时起就开始了自己的半工半读的生活，先后当过打字员、暑期华侨学校和工人夜校的教员等。在岭南大学附中学习期间，他不仅对学习音乐有着很大兴趣，学会了演奏单簧管（当地称为“洋箫”），自学小提琴、乐理、作曲、指挥等，积极参加岭南大学音乐队的各项活动，他还对文学、美术、书法等等表现出广泛的兴趣。他曾担任过该校的业余社团“惺社”社刊的美术编辑，发表了他第一篇有关学习书法的心得《中国书法略谭》。1925年秋，他考入了岭南大学预科，但不久他即到了北京，于1926年春在北京国立艺术专门学校音乐系选修小提琴。他的提琴教师即当时在北京工作的一位知名俄籍教授托诺夫。同时他在北京大学音乐传习所兼做图书管理工作，仍以半工半读的方式来维持自己的生活与学习。1927年秋，北京大学音乐传习所、国立艺术专门学校音乐系等均被当局勒令停办，冼星海只得返回广州，仍在岭南大学预科学习。其间，他曾担任过岭南大学管乐队的队长，并兼任当地一些中学的音乐教员。

1928年秋，冼星海到上海，入国立音乐院学习小提琴。在这期间，他结识了话剧运动的领导人田汉，并参加了他所领导的“南国社”。1929年在国立音乐院的院刊上发表了他有关音乐的第一篇文章《普遍的音乐》(随感之四)，文中提出了“中国需求的不是贵族式或私人的音乐，中国需求的是普遍的音乐”以及“学音乐的人，要负起一个重责，救起不振的中国”等观点，反映了他在艺术上所持的民主和爱国的立场。同年夏，他因卷入一场自发性的学潮，被迫辍学。

1929年冬，冼星海决心赴法国学习音乐。他得不到当时政府的任何支持，只得靠朋友的帮助，踏上一艘外轮，以在轮船上干一些杂活为代价，绕道新加坡等地，最后于1930年春才到达法国巴黎。巴黎是世界音乐中心之一，许多著名的作曲家、演奏家都云集在那里，许多国家的青年音乐家都慕名前往深造，音乐生活十分活跃。但对于一个来自中国的、自费的穷学生来讲，这一切似乎又都只是一些可望而不可即的、美丽的“海市蜃楼”。冼星海首先必须努力为了吃饱饭去寻找职业，并从中取得学习音乐的经济条件。正如他后来的回忆所说的那样:“我常常在失业与饥饿中，而且求救无门。……我曾经做过各种各样的杂役，象餐馆跑堂、理发店杂役，做过西崽(“boy”)、做过看守电话的佣人和其他各种被人看作下贱的跑腿。……有时一早五点钟起来，一直做到晚上十二点钟。……”(见《我学习音乐的经过》)星海就那样历尽千辛万苦，以极大的毅力坚持了自己在巴黎的音乐学习。他先后向小提琴家保罗·奥别多菲尔(Paul Oberdoeffer)、作曲家万桑·丹弟(Vincent d' Indy)和保罗·杜卡(Paul Dukas)等著名音乐家学习小提琴和理论作曲；他也先后进入了巴黎著名的“圣咏歌唱学校”(Schola Contorum)和国立音乐戏剧院(即通常所说的“巴黎音乐院”)“杜卡作曲班”学习。1935年夏，由于杜卡教授的突然病逝，他才中断了在那里的学习，绕道英国返

回祖国。

在法国期间，冼星海写下了他第一批音乐作品，几乎都是室内性的声乐作品和器乐作品，其中以女高音、单簧管与钢琴的《风》以及《d小调小提琴与钢琴的奏鸣曲》最突出。在法国期间，冼星海不仅在音乐方面获得了许多知名音乐大师的指点，扩大了自己的艺术视野，而且由于他长期从事各种艰辛的劳动，他还广泛接触了法国工人阶级和侨居法国的华工。他曾参加过那里的国际工会等工人组织所举办的各种活动，并从那里对国内的政治斗争、人民生活情况经常有所了解。可以这样说，五年在法国的生活，是冼星海在艺术上和政治上逐渐走向成熟的重要准备阶段。

1935年秋，冼星海途经广州回到上海。在赴上海的途中他结识了左翼诗人俯拾，并由此同上海左翼文化界很快地建立了联系。但是，有关官方对这位多年在国外得到深造的穷音乐家的归来，却表现十分冷淡。

1936年，他先后在上海英商东方百代唱片公司和新华影业公司从事音乐创作和配乐。他曾为影片《夜半歌声》和《壮志凌云》作配乐写插曲，还为当时正蓬勃发展的救亡歌咏运动创作了著名的救亡歌曲《救国军歌》等。他经常参加进步的音乐组织"歌曲研究会"和"业余歌咏团"的各种活动。1936年冬"西安事变"后，在全国救亡抗日斗争逐步走向高潮之时，他同田汉等进步文艺界人士曾共同研究如何在这一新形势下更好开展戏剧、音乐的活动。1937年，先后爆发了"芦沟桥事变"和"八·一三事变"，全面抗战的局面已打开。上海的中共地下党组织为了保存文艺界中的进步力量，曾有意识组织文化界知名的人士分批撤出上海。他作为"国民救亡歌咏协会"的常务干事，参加了以著名戏剧家洪深、金山、王莹为主的"上海话剧界救亡协会战时移动演剧第二队"(简称"上海救亡演剧二队")，不得不匆匆地又向自己阔别多年的母亲告别，毅然走上了抗日宣传的征途。他们从上海经苏州、

南京、徐州、开封、洛阳、郑州等地，到达当时的抗战中心武汉。沿途他们以各种形式向当地军民进行救亡抗日的文艺宣传，把抗日的火种洒向沿途祖国大地。作为一个作曲家，冼星海不仅热情地为各地抗日斗争的需要作曲，还热情地为各地军民教唱救亡歌曲、组织歌咏活动，表现了他那炽热的爱国激情。

在武汉初期，冼星海仍作为"上海救亡演剧二队"的一员赴周围城镇进行抗日宣传。接着他又与张曙、王云阶、刘雪庵等人积极筹组音乐界抗日民主统一战线性的群众组织"中华全国歌咏协会"。该协会于1938年1月17日正式成立，由他担任大会主席。为了推动武汉地区的群众性歌咏运动，他亲自指导"海星歌咏团"的音乐活动，还专门为此组织了"海星歌咏训练班"，以培训广大的歌咏干部。1938年4月，他又应"国民政府军事委员会政治部第三厅"（即当时由郭沫若主持的、主管抗战文艺宣传的"三厅"）艺术处（处长为田汉）之聘，与张曙等人共同负责有关抗战音乐的工作。我们知道，正是在1938年，在武汉出现了我国近代音乐史上少见的、规模空前的群众性歌咏活动的盛况。这一切当然首先是由于全民性的抗日战争激励了各阶层人民群众的爱国热忱，但这也与冼星海、张曙等革命音乐家火一般的爱国热情和惊人的组织工作分不开。如火如荼的、群众性的抗日音乐运动的开展，大大激发了冼星海的创作积极性和创作灵感。他在极端繁忙的社会活动之余，仍创作了大量形式、风格多样的优秀的抗战歌曲。如《到敌人后方去》、《游击军》、《在太行山上》、《送棉衣》、《江南三月》、《祖国的孩子们》、《赞美新中国》等等，接连不断地在他的笔下流出，并迅速通过群众的歌唱传遍祖国各地。当时他还不时抽空写作他的《第一交响乐"民族解放"》，甚至还打算写他的《第二交响乐》以及一系列反映中国人民现实生活与斗争的大型器乐作品。

冼星海在武汉时期的音乐活动得到无数热爱音乐的爱国青年的拥护。但是，他在社会上的影响愈大，就愈益遭到统一战线内部

顽固势力的反对和刁难。复杂的政治斗争现实使他逐渐认识到：“中国现在成了两个世界，一个是向着坠落处下沉，而另一个就是向着光明的、有希望的上进。延安就是新中国的发扬地……。”不久，武汉地区的军事形势日趋紧张，国民党政府眼见难以长久守住武汉，便考虑要将有关军政机关向西南地区后撤。正在这一时刻，延安鲁迅艺术学院向冼星海发来了邀请信，希望他能到延安去为培养革命文艺干部作出新的贡献。1938年10月初，他同夫人钱韵玲一起离开汉口，路经西安、奔赴革命圣地延安。为了防止反动特务的破坏和拦截，他与钱韵玲从西安出发时还假扮成一对侨商，搭乘一辆南洋华侨捐赠的救护车，于11月3日才算安全地到达了延安。

冼星海到达延安后，不仅受到“鲁艺”领导及广大师生的热情欢迎，也先后受到党中央及延安文化界有关领导如毛泽东、周恩来、董必武、吴玉章、林伯渠、王明、康生、周扬、艾思奇、萧三、赵毅明、沙可夫等人的接见和欢迎。他先后在“鲁艺”音乐系作教学工作及兼任音乐系主任，并任延安女子大学的兼职教授。从“鲁艺”到“女大”相距十多里地，来回没有任何交通工具，只能徒步走，而且大部分是高低不平的坡地。一次星海去“女大”教课，正遇上下雨，又不熟悉道路，他从早上出发直到晚上才到达“女大”所在地。在延安他常常要工作到深夜才拖着疲惫不堪的身躯回到自己的窑洞休息。但对星海讲来，只要是革命工作的需要，他都毫不计较个人得失地热情地去干。

当时的“鲁艺”是整个抗日民主根据地的文艺活动中心，也是陕甘宁边区最主要的文艺干部荟萃之地，它要为革命的需要不断培养大批年轻的文艺干部。星海在“鲁艺”音乐系担负了绝大部分的作曲理论课，同时还要讲授音乐史、指挥等课程和指导所有重要的音乐演出排练。延安在物质生活以及工作条件上所存在的艰苦困难是难以想象的，但星海对这一切却毫不计较，他除了希

望有足够的谱纸外，几乎从不向组织提出任何分外的要求。他很快地习惯了吃小米、住窑洞，以及只有极少生活补贴的军事共产主义式的延安生活。他甚至经常为延安军民上下团结一致的革命民主空气所陶醉。他自觉地认真学习马列主义政治理论，参加各种政治性的社会活动以及开荒种地等生产劳动。这一切使他从思想到感情加深了对无产阶级革命事业的联系，终于在1939年6月14日光荣地加入了中国共产党。

在延安的一年多期间，冼星海除了热心地从事音乐教育、培育了一大批革命音乐工作者（如李焕之、马可、李鹰航、梁寒光、瞿维、李群、莎莱、张鲁等）外，他以更加旺盛的创作灵感和创作热情坚持紧张的音乐创作活动。相对稳定的延安的政治环境和十分活跃的“鲁艺”的文艺生活，为星海进一步探索以多种音乐形式来进行创作提供了新的条件。他除了仍然写作大量的群众歌曲外，还对各种大型音乐体裁表现出极大的兴趣，先后写了歌剧《军民进行曲》、歌剧《滏阳河》(未完成)、《生产运动大合唱》（后简称为《生产大合唱》)、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》、《牺盟大合唱》、无伴奏合唱《满洲囚徒进行曲》、说唱性叙事歌曲《梁红玉》以及《“三八”歌舞活报》等等。他力图从各个角度反映根据地人民的生活现实，为推动民族解放斗争的胜利前进和为我国革命的新音乐事业的发展作出自己的努力。他没有为当时根据地仅有几把小提琴和一些民族乐器的状况而感到束手无策；相反，他很快地学会如何创造性地利用根据地所能提供的这些条件去进行新的探索。

1940年5月，冼星海接受中共中央所交的任务，化名“黄训”，与著名电影导演袁牧之同志一起去苏联，为“延安电影团”所摄制的第一部大型纪录片《延安与八路军》(袁牧之编导、吴印咸等摄影）进行制作与配乐。他们在西安八路军办事处等了半年，于同年12月才经兰州、新疆抵达苏联莫斯科。在西安逗留

期间，冼星海曾写了一些以古诗词为题材的艺术歌曲，如《别情》、《杨柳枝词》等。1941年春，他在莫斯科完成了从1935年就动笔写的《第一交响乐“民族解放”》和基本完成了从1940年秋在西安动笔写的《第一组曲“后方”》，并重新整理了《黄河大合唱》，丰富了合唱声部，并加上了正规的大型管弦乐队的配器。同年6月，德国法西斯大举侵犯苏联，爆发了震撼全世界的苏德战争。冼星海和当时在苏联的一批中共中央的干部由于同苏联的有关部门失掉了联系，决定随着苏联向西伯利亚后撤的人群一起走，想就此取道蒙古人民共和国返回祖国。但他们又在中蒙边境意外受阻而四散，他与袁牧之、钟赤兵三人只得重新折回乌兰巴托。这时已是1942年的春天了，他们暂时被安排在那里的“中国工人俱乐部”工作。冼星海（当时化名为“孔宇”）在俱乐部的音乐组作教员，为那里的华侨音乐爱好者讲授基本乐理、中外音乐史、歌唱指挥和简易作曲等基本知识和技能，还帮助他们组织演出活动。如在那里曾组织演唱了《黄河大合唱》以及许多其他抗战歌曲，他还专门为他们创作了《中国工人俱乐部部歌》、《志愿军之歌》等。冼星海还参与了乌兰巴托中央歌剧院所组织的音乐演出，并与在那里工作的蒙古、苏联的音乐家同台演奏，受到中蒙广大听众的热烈欢迎。在乌兰巴托期间他完成了一部新的管弦乐合奏《第二组曲“牧马词”》(钢琴谱)和开始写作他的管弦乐合奏《第三组曲“敕勒歌”》(钢琴谱)，该曲最初拟以《乌兰巴托的一天》为题，后才改为此名。此曲完成时，他已离开那里。这两部作品中都纪录了他在蒙古生活的感受，并吸取了蒙古民歌及歌曲的音调作为素材，可惜在他生前都未能完成其管弦乐的总谱。

1942年冬，冼星海离开乌兰巴托赴苏联哈萨克共和国，先后在阿拉木图、塔什干及库斯坦那伊三个地区居住。在阿拉木图居住的一年间，他先后完成了管弦乐合奏《第四组曲“满江红”》、音画《中国生活》以及《第二交响乐“神圣之战”》。《第二交响乐

"神圣之战"》是反映苏联人民以及一切爱好和平的反法西斯同盟军坚持反抗侵略直至取得最后胜利的音乐史诗。据冼星海的《创作杂记》中记载，他最初写了一稿起名为《第二交响乐"歼灭"》，写了一半后自己觉得不满意，加上生活不安定和身体不好中断了几个月，至1943年8月才重新又全面改写完成的。在库斯坦那伊的一年间，他曾在那里协助科伊巴耶夫一起筹建哈萨克国立音乐馆。音乐馆建成后他即在该馆内工作。在那里先后完成了为纪念哈萨克民族英雄的交响诗《阿曼盖尔达》的钢琴谱、钢琴曲《哈萨克舞曲》三首、小提琴曲《郭治尔——比戴》、歌曲《诗歌十首》、歌曲《中国古诗十首》以及记录了不少哈萨克民歌并为其配伴奏或配和声。但是，在这期间由于生活的艰苦，他的身体健康每况愈下。后来，尽管在生活上得到一定的照顾，但终因他多年积劳所埋下的各种病因都逐渐一一暴露。显然，在当时的战争条件下留在当地治疗已难以奏效，同时苏联有关部门也逐渐探知这位化名为"黄训"的音乐家即是著名的中国音乐家冼星海。根据苏联最高当局的决定冼星海于1945年初移居莫斯科。不久，冼星海终于因多种疾病的并发被送进克里姆林宫医院住院治疗。在重病中他仍孜孜不倦地工作，完成了一部新的管弦乐合奏《中国狂想曲》，并与苏联著名老一辈音乐家格里埃尔通信，与著名作曲家穆拉杰里等交谈有关音乐创作问题以及他个人今后的创作计划等。但是，当时一切最好的治疗对冼星海来讲已是太晚了，他终于在1945年10月30日的深夜病逝于克里姆林宫医院，当时他才40岁，正是一个人可以在事业上大有作为的年岁。逝世后他的骨灰暂时保存在莫斯科郊外的顿斯柯依古教堂中。同年12月，在延安隆重举行了"冼星海追悼会"，毛泽东主席曾为之亲笔题词："为人民的音乐家冼星海同志致哀"。全国解放不久，冼星海在蒙古、苏联时期的大部分遗作、遗物先后送回了祖国。至1983年1月，又将他的骨灰自苏联接回，于1985年12月才正式安放在他的

家乡、广州近郊风景区麓湖的“星海园”中。

二

冼星海是我国近代音乐史发展过程中一位有重大影响的、多产的作曲家。在他短短的一生中先后创作了200多首群众歌曲和各种类型的合唱曲（据他自述约写了500多首，但目前能找到的仅200多首，其余大多已散失）、4部大合唱、2部歌剧（其中有1部未完成）、2部交响乐、4部交响组曲（其中有2部尚未配器）、1部大型管弦乐曲以及许多器乐独奏、重奏和室内性艺术歌曲。在他的日记、书信、“创作杂记”中还提到一些大型器乐曲、歌剧、舞剧等曲名，由于没有找到乐谱或其他确切的旁证，没有统计在内。

根据他一生的复杂经历，各个时期他在创作上都呈现出不同的特点。“在法国时期”（从1930年至1935年夏），他所创作的几乎都是室内器乐独奏和重奏以及室内性声乐曲（其中包括以古诗词所写的独唱曲和一些以法文诗词所写的独唱曲）。这些作品大多是他在法国作曲家指导下所创作的，其内容都集中于他个人的感情抒发，其风格明显地受当时法国现代音乐的影响，同时还带有一定的习作的特点。这时期的作品手稿，他大多带回到上海，但由于抗日战争的爆发，绝大部分已散失（包括著名的《风》在内）。“在上海、武汉时期”（从1935年秋至1938年冬），由于当时全国正进入抗日救亡的高潮，他的音乐作品几乎都是为了适应当时正蓬勃发展的群众性的救亡歌咏运动的需要、以及为进步电影与戏剧演出的需要而创作的。所以，这时期他的音乐创作以各种类型的群众歌曲以及电影、戏剧的插曲、配乐为主。当时，以抗日救亡为中心的反帝、反封建的斗争是摆在中国人民面前的、最迫切的任务，也是当时一切革命的音乐工作者（包括冼星海在内）

最关心的课题。显然，聂耳的音乐创作以及以聂耳、张曙、任光、吕骥为代表的我国革命新兴音乐事业，对他在创作风格上的改变有着重大的影响。正如他自己所说的："在初到法国的时候，我有艺术家的所谓'慎重'，我对于一个创作要花一年的功夫……但以后就不这样了。……我渐渐把不顾内容的技巧（这是'学院派'艺术至上的特点）用来描写、诉说痛苦的人生、被压迫的祖国。我不管这高尚不高尚。"（见《我学习音乐的经过》一文）也正是在这三年多期间，他写下了标志着他在艺术上走向成熟的、具有他自己个性特点的各种类型的声乐作品。如群众性的进行曲《救国军歌》、《青年进行曲》、《到敌人后方去》、《游击军》，抒情性与战斗性相结合的群众歌曲《在太行山上》、《赞美新中国》、《三八妇女节歌》、《我们自由的走、纵情的唱》、《做棉衣》、《战时催眠曲》，儿童歌曲《只怕不抵抗》、《祖国的孩子们》，以及电影、戏剧插曲《夜半歌声》、《热血》、《黄河之恋》、《茫茫的西伯利亚》、《莫提起》、《拉犁歌》、《江南三月》等等。事实证明，他的这些歌曲不仅在当时受到了各阶层群众的广泛的欢迎，而且也经受了历史的考验，被认为是继聂耳之后在我国近代音乐史上最富于时代精神的代表作。"在延安时期"（从1938年冬至1940年夏），由于他在党直接领导下的革命根据地工作，生活虽然艰苦，但相对讲却比较安定。新的现实需要他、也允许他对自己的音乐创作作多方面的、新的探索。如何运用各种音乐形式写出具有更鲜明的民族风格和大众化特点的音乐，是当时他所特别关注的一个课题。根据当时延安的条件，他把这些探索集中在歌剧（《军民进行曲》与《滏阳河》）和大合唱这两个领域。尤其对后者，他通过《黄河大合唱》等四部作品的写作，成功地摆脱了欧洲大合唱所形成的传统规范，确立了具有中国特色的、大众化的新风格，为这一体裁在我国的发展开拓了一条宽广的道路。著名的《黄河大合唱》正是他在这方面取得辉煌成就的代表作。"在苏联时期"（从1940年冬至1945年冬），

由于他远离自己的祖国和人民，远离曾长期与之合作的诗人和歌咏团体，他不可能再创作任何新的群众歌曲或群众性的大合唱、歌剧等体裁，他只能把自己的创作热情集中在器乐创作领域、特别是大型器乐合奏（如交响乐、交响组曲等）的领域。他的两部交响乐（《第一交响乐“民族解放”》、《第二交响乐“神圣之战”》），四部交响组曲（《后方》、《牧马词》、《敕勒歌》、《满江红》）、一部大型管弦乐《中国狂想曲》等等都写作（或完成）于这个时期。但是，由于苏德战争的影响，在他所居住的地方根本找不到实际的乐队，所有这些作品都得不到任何试奏的机会，完全凭借个人的想象去写、去“配器”。因此，尽管从他的“创作杂记”以及他的作品手稿看，他也力求在交响音乐的领域作种种大胆的探索，想努力写出具有中国特色的、富于时代特点和反映人民革命斗争现实的新型的交响音乐；但由于没有试奏和修改的机会，他的这些作品仍只是个人写作的初稿，还不能看作为已经完成的艺术品。在苏联时期，他还写了一些大多是以古代诗词为题材的室内性的艺术歌曲，这些作品同样绝大多数在他生前也都没有得到实际演唱的机会。

冼星海一生的音乐创作活动前后持续了将近15年的时间，涉猎了几乎所有主要的音乐形式，写下了大量的作品，付出了惊人的劳动。但是，在这个不算短的创作历程中，在他生前除了在上海、武汉、延安这5年间所写的作品得到了广泛演出的机会外，其余几乎占三分之二的在法国和苏联时期所写的作品，由于贫穷和战争的影响，几乎都得不到演出的机会，这对一个作曲家来讲是极其不幸的。

纵观冼星海一生几百首不同形式的音乐创作，可以看出有如下一些基本特征：

一、和聂耳一样，冼星海的绝大部分创作都取材于对现实生活的感受。热爱祖国、家乡、人民，热爱和平，反抗帝国主义的侵略和压迫，是三四十年代一切爱好和平和正义的人民所最迫

切关心的问题，也是冼星海一生音乐创作的基本核心，是经常启发他保持高度旺盛创作热情和创作灵感的取之不竭的源泉。

二、与聂耳一样，在音乐如何反映革命斗争现实的问题上，冼星海不是肤浅地把它仅仅看作为一个题材问题，而是力求坚定地站在革命的立场上，通过丰富、生动艺术形象的塑造去反映被压迫人民的生活现实，以及他们在斗争中所表现的坚强不屈的思想感情和革命精神。冼星海继聂耳之后成功地通过自己的音乐创作向全世界宣告：中国人民不仅已经觉醒，而且已经在党的领导下挣脱了枷锁、拿起了武器，正在为反帝斗争的神圣事业阔步前进，去争取最后的胜利！

三、为了实现"为革命、为人民创作"的崇高目标，冼星海很重视艺术创作与广大群众密切地相结合，不断努力去探索音乐创作内容的深刻性与艺术风格的群众性的统一。他力求使自己的作品尽可能做到艺术形象鲜明生动、音乐语言通俗易懂，以及艺术构思清晰严整。

四、为了建设具有中国特色的革命的新音乐，冼星海从上海、武汉时期、特别是延安时期非常重视音乐创作的民族形式问题。他曾严肃认真地学习、研究中国民歌以及其他各种形式的民间音乐，努力从中去掌握它们在形式、结构、音调、调式等方面的特点，以及努力体会蕴藏在这些民间音乐中的民族精神和气质，并通过创作的实践不断把它们与现代的创作技术经验相结合，用来表现新的时代、新的生活和新的思想感情。应该指出，冼星海在这方面所作的努力和所取得的成就是十分突出的。

由此可知，冼星海在生前多次高度评价聂耳的成就和方向是发自内心的，他以自己毕生的艺术实践始终不渝地坚持了以聂耳为代表的无产阶级革命音乐的战斗传统，并且以自己的天才和努力为进一步发展这个传统作出了新的贡献。

三

声乐创作是冼星海音乐创作中非常重要的一个方面，其中尤其以各种风格的群众歌曲（包括齐唱曲和小型合唱曲在内）和各种类型的独唱曲（包括电影、戏剧的插曲在内），曾有广泛的群众影响。

冼星海的群众歌曲从音乐的性格上看大致可分为两类：

一类是富于号召性的、雄伟的进行曲，如《救国军歌》、《到敌人后方去》、《游击军》、《路是我们开》等等。在这类作品里，他很善于以鲜明有力的节奏和富于棱角性的、昂扬的旋律，表现出一种坚决果敢的气势和激越慷慨的情绪。

例 65：a.《救国军歌》开始部分

b.《到敌人后方去》开始部分



冼星海在写作这些作品时很注意避免落入"一般化"的俗套，他力求通过音乐来表现各自的个性和鲜明独特的形象。例如在儿童歌曲《只怕不抵抗》中，他很注意表现处于反帝斗争中的中国儿童那种开朗、活泼的性格；而在《游击军》中则注意表现抗日战士那种机敏、勇敢的形象和豪迈乐观的精神。

例 66：《只怕不抵抗》

例 67：《游击军》开始部分



另一类是抒情性与战斗性相结合的齐唱曲与合唱曲，如《三八妇女节歌》、《在太行山上》、《做棉衣》、《赞美新中国》、《打倒汪精卫》等等。在这一类歌曲中，作者多方面地反映了群众斗争生活的不同侧面以及他们的丰富的内心世界。在这些徐缓流畅的歌曲旋律中，也可以更明显地看出民间音乐对作者的影响，使人感到分外的清新和亲切。

例 68：a.《三八妇女节歌》开始两句

b.《做棉衣》开始两句





在这些作品中冼星海常常喜欢用短小的二部合唱形式，通过两个声部的自由模仿塑造出动人的音乐形象，形成了具有他自己独特性格的合唱风格。

例 69：《在太行山上》第一段



冼星海所写的抒情性的独唱曲与合唱曲的数量虽然不很多，但它们在他的声乐创作中却占有相当突出的地位。这些作品中有不少是他为舞台剧或电影所写的插曲，它们的形式结构比较复杂，它们的音调大多具有悠长宽广、跌宕起伏的旋律进行和舒展徐缓的节奏变化。冼星海喜欢以这种充满深情、气势豪放的音乐真挚地倾诉自己对生活、对人民的爱和对革命斗争的关切。例如他为

电影《夜半歌声》所写的三首插曲《热血》、《黄河之恋》、《夜半歌声》，为舞台剧《复活》所写的两首插曲《茫茫的西伯利亚》、《莫提起》，以及他为电影《壮志凌云》所写的《拉犁歌》等等。在这一类作品中，鲜明地显露出他独特的、富于戏剧性的朗诵与咏叹相结合的音乐风格，这种音乐风格在他后来的大合唱创作中也有进一步的发展（如《黄河颂》及《黄河怨》等）。

例 70：a.《茫茫的西伯利亚》开始两句

b.《黄河之恋》



在声乐创作方面，多乐章的大型声乐套曲体裁在冼星海的创作中占有特殊的地位。尤其是《黄河大合唱》，是冼星海音乐创作中最突出、影响最广泛的一部代表作。这部作品是以诗人光未然所写的长诗《黄河吟》作为歌词，完成于1939年3月21日。冼星海仅用一个星期的时间就一气呵成地将全部作品的音乐写了出来。作者在这部作品中以黄河为背景，热情歌颂了中国人民坚强不屈的战斗意志和革命精神。整个作品自始至终充满了动人心弦的力量和雄伟浑厚的气魄，成功地反映了当时中国人民如火如荼的爱国热潮和坚信必将取得最后胜利的革命信念。

全曲由“序曲”(乐队)、《黄河船夫曲》(合唱)、《黄河颂》(男声独唱)、《黄河之水天上来》(配乐诗朗诵)、《黄水谣》(女声合唱)、《河边对口唱》(对唱、合唱)、《黄河怨》(女声独唱)、《保卫黄河》(齐唱、轮唱)、《怒吼吧！黄河》(合唱)九个乐章所组成。各个乐章之间都以朗诵和乐队为连接，使之串连成一个整体。第一乐章“序曲”对全曲音乐基本主题作了纲领性的呈示。第二乐章《黄河船夫曲》，以同汹涌波涛作斗争的黄河船夫，象征中国人民在战争风浪中不可战胜的坚强意志以及相信经过艰难的斗争必将获得最后胜利的乐观精神。第三乐章《黄河颂》，以源远流长、一泻千里的黄河形象象征着祖国的伟大、坚强，以热情奔放的颂歌唱出了广大人民对祖国的深厚感情。第四乐章《黄河之水天上来》，以配乐朗诵的形式诉说民族的灾难和人民的觉醒，全曲字字铿锵有力、蕴藏着无限雄厚的气魄。第五乐章《黄水谣》，以首尾充满深情的优美旋律和中段满含悲愤的控诉，刻画在暴敌入侵前后祖国面貌所发生的巨大变化。第六乐章《河边对口唱》，通过被迫流亡异乡的两个乡民各自的诉说，反映了人民在战争中所受的灾难以及共同投入战斗的决心；这里作者以西北地区说唱式的音调配上中国风味的打击乐伴奏，使全曲富于浓厚的乡土气息。第七乐章《黄河怨》，表现了一位被敌人蹂躏的中国妇女满含冤恨带着孩子

决心投入波涛滚滚的黄河，以洗刷暴敌给她造成的耻辱。这首独唱曲是我国近现代音乐史上一首少见的、感人至深的戏剧性咏叹调，它把整个大合唱的音乐发展推向一个悲剧性的高潮。第八乐章《保卫黄河》，作者以一首雄壮有力的进行曲，通过齐唱及二部、三部轮唱的复调手法（即八度卡农）刻画了中华民族的优秀儿女从四面八方投入打击侵略者的洪流，纷纷为保卫黄河、保卫祖国奔赴斗争最前线的壮烈情景。第九乐章《怒吼吧！黄河》，作者以多声部的齐唱、柱式和弦的合唱配置以及自由赋格段的复调模仿，交替相接来总结全曲音乐的发展，最后以无比雄壮、庄严的音调反复五次高唱："向着全中国受难的人民，发出战斗的警号；向着全世界劳动的人民，发出战斗的警号"作为全曲的结束，象征中国人民反侵略的神圣斗争必将得到全世界的同情和支持，并取得最后的胜利。

这部作品各个乐章的音乐都具有各自的独立主题和形象，各乐章相互间无论在内容、形象以及表演形式上对比也很鲜明。但是，整个套曲音乐的发展又具有非常严密的内在统一性，情感的发展一步比一步高涨，全曲音乐发展的终结也正是全曲情感浪潮的最高点，富于极大的鼓动性和感召力。因此，几十年来，人们都把这部大合唱视作一部高度概括抗日战争年代中国人民反帝斗争的、富于高度艺术创新精神的、里程碑式的音乐史诗。

冼星海另外三部大合唱，也有各自的新的探索和创造。《生产大合唱》（塞克词）写于1939年3月，它是一部建立在民歌和民间歌舞基础上的，带有简单的情节、人物和舞台表演的大型声乐套曲。全曲以其音乐风格的清新明朗和富于生活气息，给人留下深刻的印象。《九一八大合唱》（天兰词）写于1939年9月，它是一部在两个基本主题形象（一个充满兴奋、欢欣的情绪，表示人民反帝斗争必胜的信念；一个充满深沉、痛苦、怀念的情绪，反映作者对在敌人蹂躏下的受难同胞的关切和同情）基础上作回旋性展开的、

五个乐章连续演唱的大型声乐套曲。在这部作品中，作者有意识地对民族打击乐和民族器乐配器的运用，进行了大胆的探索。

对多声音乐的写作，冼星海与赵元任、黄自等作曲家很重视和声的手法不同，他对和声的进行和处理不太讲究，但他对运用复调技法表示很大的兴趣。为了结合民族音调、为了体现中国的特点，他在一般的合唱曲中较多运用对位化和声的声部进行，或以自由模仿的支声部进行来处理（如《拉犁歌》、《游击军》、《在太行山上》等），对有些独唱曲他常用声乐部分与钢琴伴奏作自由的模仿，有时还喜欢加上小提琴或其他乐器的助奏，形成更明显的复调式的声部呼应（如《战时催眠曲》、《忆秦娥》、《江南三月》、《别情》等）。在有些作品中他还大胆运用了自由赋格段和卡农等比较复杂的复调技法（如《黄河大合唱》、《赞美新中国》等），取得了很出色的效果。例如在《怒吼吧！黄河》中，为了表现战争给人民带来的苦难，他就用了自由赋格段的写法，使这段合唱具有心潮澎湃、催人泪下的情感力量。

例 71：《怒吼吧！黄河》中的一段

而在《保卫黄河》中，他创造性地运用了三声部八度卡农式模仿的复调手法，并且配上中国民间音乐的衬词“龙格龙格”作为




五 千年的民族,
啊!
啊!
苦难真不 少!
铁 蹄下的民 众,
铁 蹄下的民 众,
苦痛受不 了!
受不了,受不
五 千年的民 族, 苦 难真不



其对位声部，表现出具有浓郁中国民族色彩的复调性多声合唱的新风格。

例 72：《保卫黄河》三部轮唱中的一段（见 204 页）

在运用复调技法方面的突出例子是他在苏联时期所写的一首室内艺术歌曲《回文》，全曲的旋律后半部正是前半部的“逆行倒影”。这种复杂的复调技法的运用，在我国当时的音乐创作中恐怕是唯一的例子了。

例 73：a.歌曲《回文》前半部分（见 204 至 205 页）

b.歌曲《回文》后半部分（见 205 页）

综上所述，冼星海以自己的辛勤劳动和在艺术上的不断探索及创新精神，不仅对我国三四十年代的革命音乐运动和革命音乐教育作出了重大的贡献，也对我国革命音乐创作的发展作出了不可磨灭的贡献。只是由于种种原因，他的相当一部分作品（主要指器乐独奏、重奏、交响音乐以及室内艺术歌曲等）即使在他身后几十年来仍几乎极少得到演出的机会。因此对他全部创作的全面评价，还有待进一步的工作和研究。


例七十二〔三部轮唱〕
女声
风 在 吼，（龙格龙格 龙格龙）马 在 叫，（龙格龙格
男高
风 在 吼，（龙格龙格龙格龙）马 在 叫，
男低
风 在 吼，（龙格格龙 龙格龙）马 在
龙格 龙）黄河 在咆 哮，（龙格龙格龙格龙）黄河 在咆 哮，
（龙格龙格 龙格龙）黄河 在咆 哮，（龙格龙格龙格龙）黄河 在
叫，（龙格龙格 龙格龙）黄河 在 咆 哮，（龙格龙格龙格龙）
（龙格龙格 龙格 龙）河西 山冈 万丈 高，（龙格 龙 龙 格龙）
咆 哮，（龙格 龙格 龙格 龙）河西山冈 万丈 高，（龙格 龙
黄河 在 咆 哮，（龙格 龙格 龙格 龙）河西 山冈 万丈 高，
例七十三：a，
下帘 低唤 郎 知 也，也知 郎唤 低 帘 下。
来 到 莫 疑 猜，猜疑 莫 到 来。
道侬 随处



例七十三：b，

书 寄待

何如，如何待寄书；道依

随处好，好处随依道。

来到

莫疑猜，猜疑莫到来；

下帘 低唤

郎知也，也知郎唤

低帘下。

第十六章　刘雪庵



(1905-1985)

“把散沙似的四万万五千万人凝成一个铁的整体，把践踏我国的魔蹄从一千多万方里的国土上赶出去，我们至少要得到这无尽数生活不同、知识不等的群众胶合起来，才能发挥这个伟大的力量。”

——刘雪庵

社会是复杂的，人的道路也可能是曲折的。从旧社会过来的作曲家刘雪庵，他写过一些好的作品，也写过一些不好的作品，这本应是不难理解的。马克思主义要求我们对历史人物的评价不要苛求。但在过去“左”的思想影响下，我们不少同志由于宁“左”勿右的思想影响，总不容易心平气和、实事求是地对某些经历比较复杂的音乐家给以公正全面的评价。这些音乐家的突出代表之一就是刘雪庵。

一

刘雪庵，于1905年11月7日出生于四川铜梁县一个小公务员兼小地主的家庭。1918年，他从小学毕业后即考入县立中学。

但他只读了两年，因父母早丧、生活困难而不得不辍学在家闲居。1922年至1925年，先后在县政府作过职员（录事）和在县立中学当过音乐教员。1925年冬，刘雪庵决心再度求学，入成都美术专科学校学习绘画，同时又向该校一位刚从日本留学回国的音乐老师李德培学习钢琴和音乐理论。1927年他回到铜梁县，在私立养正中学任教，后又担任过该校的校长。但是，他仍希望自己在艺术上继续深造。于是，在1929年夏，他独自从四川跑到上海，进入由戏剧家洪深所领导的中华艺术大学学习。在那里他初步接受了进步思想的影响，并参加了文化界进步团体"中国自由运动大同盟"。可是不久，中华艺术大学被反动当局查封。第二年他转学上海国立音乐专科学校，学习理论作曲和钢琴、琵琶等。他思想活跃、擅长于写作，在学生时期就经常为"音专"校刊《音》撰写文章和诗词。

1931年"九·一八事变"的爆发，在"国立音专"的师生中曾引起了强烈的反响。刘雪庵与"音专"其他爱国师生自发地组成小组上街进行抗日宣传，并为东北义勇军和受难同胞进行募捐。他还响应萧友梅的号召与黄自、廖辅叔、江定仙等人一起热情地从事抗日歌曲的创作，由他负责将当时所创作的十四首抗日歌曲汇编成册，定名为《爱国歌曲集"前线去"》付诸出版。事后，刘雪庵一直是"音专"学生中比较热心于抗日宣传活动的积极分子。例如有一次一位日本的指挥家近卫秀磨（他既是当时日本首相的弟弟，又是萧友梅在留德时期的同学），到"国立音专"来访问，在"音专"的师生欢迎大会上刘雪庵曾当众站出来，义正辞严地愤怒声讨日本帝国主义的侵华罪行，给在场的人们留下极深刻的印象。但是，刘雪庵同不少长期生活在国民党统治下的知识分子一样，对国家、民族等问题的认识还不可能摆脱统治阶级思想的各种影响；加上家庭出身的影响，也使他滋生了强烈的、向上爬的观念。他自觉不自觉地把反帝爱国的正义感

同拥护现有的统治政府结合了起来。例如在1933年，国民党政府下令各大学的学生都要接受专门的军事训练，"音专"的许多同学都想方设法躲避这种军训，刘雪庵却积极地主动报名参加；又如当时国民党政府的航空学校公开征求一首校歌，他也积极地响应投稿而且居然被录用。因而他还得到机会应聘到航空学校去兼了一学期的课，并从此以后与当时航空学校的校长、国民党的高级将领周至柔有了联系。

1935年冬爆发了震动全国的"一二·九"爱国运动，上海的"左翼"文艺工作者为了促成文艺界抗日民族统一战线的形成，发起成立了"歌词曲作者联谊会"，曾邀请国立音专的一些师生去参加，刘雪庵也跟着贺绿汀、江定仙、陈田鹤等一起应邀参加入会，开始与进步文艺界发生直接的联系。1936年夏，他于"音专"毕业，在艺华影片公司任音乐指导。这以后他既为进步影片《十字街头》、《关山万里》等写过插曲、配乐，也为《弹性女儿》、《三星伴月》等"软性影片"写过配乐。他很快成为当时电影界一位颇有影响的作曲家。

1937年"七·七事变"揭开了全面抗战的新局面，在党的安排下不少集中在上海的进步文艺工作者分批奔向各抗日斗争的第一线。刘雪庵与江定仙、陈田鹤、谭小麟、廖辅叔等人则在上海自发组成了"中国作曲者协会"，并以刘雪庵为主创办了当时以宣传抗日救亡为主旨的、比较有影响的一份音乐刊物《战歌》。"中国作曲者协会"当时曾接受党在抗战初期所组织的"上海文化界救国联合会"的领导，当时上海"文救会"的成员、党的地下工作者殷扬同志（即全国解放后上海市第一任公安局长扬帆同志）就经常对他们的工作给以指导。1937年9月《战歌》创刊不久，由于战局的影响，刘雪庵等人不得不分道辗转内地，《战歌》的出版也随刘雪庵迁至武汉、重庆，前后共出了17期，延续了约两年半。

刘雪庵到武汉不久，曾与冼星海、王云阶等人共同发起筹备

组织音乐界统一战线性质的、以推动全国抗日歌咏活动为主要任务的群众组织“中华全国歌咏协会”;同时他又在武汉新成立的中国电影制片厂任音乐指导。1938 年 6 月刘雪庵通过桂永清的推荐，被任命为当时在武汉的军委会政治部第三厅的“设计委员”。但是，当时他并没有和冼星海、张曙等同志一起积极投入组织歌咏运动的工作，他实际上仍主要从事《战歌》的编辑出版工作。

抗日战争爆发以来，刘雪庵的音乐创作以各种形式的抗日歌曲为主，其中有歌曲《战歌》、《长城谣》、《募寒衣》、《保卫大上海》、《游击队歌》、《伤兵慰劳歌》，大型表演歌曲《流亡三部曲》中的第二、三部(即“流亡”及“上前线”。该曲的第一部“松花江上”为张寒晖所作，当时这首歌曲已在群众中广泛流传，但不知其作者是谁，所以刘雪庵发表这部作品时也只能标作者以“佚名”)，以及为进步电影《孤岛天堂》、《中华儿女》等所写的配乐和插曲。

1938 年冬武汉失守，刘雪庵随“三厅”经长沙、桂林等地到达重庆。不久重庆的国民党中央训练团成立了“音乐干部训练班”，刘雪庵与许多“音专”毕业的音乐家如贺绿汀、江定仙、夏之秋，戴粹伦、易开基等都被“音干班”的班主任华文宪以老同学的关系拉进该班作音乐教官。应该指出，这个“音干班”的建立虽然完全是为了巩固国民党的统治，但这些教师所进行的活动主要还是作专业音乐的教学工作。1941年初，在重庆青木关正式成立了国立音乐院，刘雪庵同江定仙、易开基等人先后辞去“音干班”的教职，应聘到音乐院去从事教学工作。

随着抗日战争的深入发展，日本帝国主义逐步采取积极扶植汪精卫傀儡政权，拉拢国民政府内的亲日派，集中力量打击以八路军、新四军为代表的革命派的新的侵华方针，少数掌权的国民党顽固派也作了相应改变，重新推行其“消极抗日、积极反共”的反动政策。于是，国民党统治区内的阶级斗争和抗日统一战线内部的两条路线斗争，又日益走向复杂化和尖锐化。这种政治局

面造成了刘雪庵在政治思想上处于新的动摇不定的状态。例如他一方面写了《民族至上》、《巩固统一》等歌曲，宣传了国民党的所谓“国家至上”、“民族至上”、“一个领袖”等思想；另一方面他也渐渐对国统区阴暗的社会现实有所不满，他接受了为郭沫若以借古喻今方式揭露批判反动统治者迫害爱国志士的著名话剧《屈原》进行配乐。《屈原》的演出在国统区广大人民心中引起强烈的反响和国民党反动当局的极度恐慌。刘雪庵积极为《屈原》配乐，也引起了当局对他的不满，不久他即“辞去”了国立音乐院的职务，另谋生路。

从1942年秋至1949年全国解放，刘雪庵一直在国立社会教育学院艺术系任教。当时他在那里仅是一般的教授，收入菲薄，面对着国统区物价不断飞涨的局面，单纯以薪金来维持全家的生活比较困难。后来他不得不到国立音乐院去兼课，来勉强支撑着日益加重的家庭负担。在这期间他进一步提高了对国民党反动统治的认识，他对校内学生的民主运动逐渐采取积极关心和支持的态度。如“社教学院”学生曾先后热情地演出了活报剧《放下你的鞭子》、秧歌剧《兄妹开荒》、《黄河大合唱》等，他们还仿效“鲁艺”举办了“民歌演唱会”。这些被院方视为是“赤化”、“异端”的进步文艺活动，却得到了刘雪庵的支持；而1946年由反动当局一手策划的全国性的“反苏游行”，刘雪庵则与院内进步师生站在一边公开表示了抵制。1947年在全国各地进步群众相继展开针对国民党反动统治的“反饥饿、反内战、反迫害”的进步运动中，刘雪庵与该院谢孝思、朱彤等教授组织了“教授会”，积极支持了这一斗争。因此在当时由国防部训委会给教育部的一份密电以及一封给社会教育学院院长陈礼江和江苏省教育厅长的密信中，都曾指名要严密监视社会教育学院等单位以及刘雪庵、董渭川等人的活动。1948年“淮海战役”后，国统区的政治形势急转直下，刘雪庵与“社教学院”的进步师生又在中共地下党的指示下开展了一系列

护校应变的活动，阻止了反动当局要把学校迁往台湾的阴谋，组成了“五人院务委员会”(刘雪庵即该委员会的成员之一）以主持学院的领导工作，保护了校产，迎接了全国的解放。

全国解放后，刘雪庵随“社教学院”合并到无锡的苏南社会教育学院音乐系，后又到华东师范大学音乐系以及北京艺术师范学院音乐系等单位任教，并负责音乐系的领导工作。1951年由朱彤介绍正式加入了民主党派“中国民主同盟”。1957年“反右斗争”中他被错划为“右派”，受到长期错误的批判和历次政治运动的冲击，直至1982年才得以“改正”、“平反”。但是，这时他已身心备受摧残，双目接近完全失明的状态。他有幸作为特邀代表参加了全国第四次“文代会”。不久他即一直卧病在床，既看不见、也失去说话的能力。1985年春，刘雪庵默默地离开了人世。

解放以来，刘雪庵除了长期从事教学工作、资料工作外，曾先后创作了《人民解放大合唱》，歌曲《爱国增产》和《挖去千年老穷根》，钢琴曲《飞雁》，歌曲《雷锋组诗》、《粉碎“四人帮”》、《衷心曲》等等。由于种种原因，他解放后的音乐创作都没有在群众中产生影响。

二

作为一个作曲家，刘雪庵从1931年至1981年的50年间一直坚持音乐创作活动。他曾创作了大量各种类型的声乐作品、戏剧和电影的配乐，以及少量器乐曲（主要是钢琴曲）。其中比较重要、在群众音乐生活中影响较大的代表作，几乎都是出于他30年代及40年代所写的作品。

刘雪庵于1933年至1936年间的主要创作大多是中小学校的学校歌曲，这可能是受了黄自引导“音专”师生关心中小学音乐教育、为他们编写教材的影响。当时刘雪庵不仅直接参予了黄自所

领导的《复兴初级中学音乐教科书》的编辑工作，后来他还在黄自的影响下同陈田鹤、江定仙等人写了不少供小学音乐教育所用的儿童歌曲。开始这些儿童歌曲大多发表在《音乐教育》月刊上，后又合编成一本歌集，名为《儿童新歌》付诸出版。刘雪庵这些中小学校歌曲的音乐风格，大多也有明显的黄自的影响，即曲调朴素流畅、形式规整、手法简洁，并力求在运用西方作曲技法的基础上探索一定的中国的民族风格。其中比较突出的作品有《布谷》、《菊花黄》、《春游》、《淮南民谣》、《采莲谣》等等。

例 74:《布谷》



但就是在这些学生歌曲中也显露了刘雪庵个人的创作特色，即他比黄自更喜欢用素淡的色彩和笔调，去突出作品的抒情性和旋律线条的柔美。尤其以古代诗词所写的歌曲，如《春夜洛城闻笛》（李白词）和《枫桥夜泊》(张继词)，他似乎更强调这种中国古代艺术的清雅的特色。

例 75:《春夜洛城闻笛》


例七十五：
Maderato
dolce
谁家玉笛暗飞声，散入东风
tr
满洛城；此夜曲中闻折柳，
f
何人不起故园情！

1936年至1939年这三、四年间刘雪庵由于在电影界工作，所以他当时创作的主要领域就转向为电影写插曲和配乐。不可否认他曾写过一些不好的电影歌曲，如《何日君再来》、《弹性女儿》等；但是他在这方面还是写过一些比较好的、为人们所喜爱的作品，如《桃花扇》、《新婚的甜蜜》、《满园春色》、《思故乡》、《保家乡》、《中华儿女》以及《孤岛天堂》等。其中特别是原来计划为影片《关山万里》(该片后因"八·一三事变"的爆发而未拍成)所写的插曲《长城谣》，曾深受到广大群众喜爱而广泛流传。这首歌曲写得非常质朴深情，并带有清新淳厚的民间气息。

例76：《长城谣》



关于抗日爱国内容的群众性齐唱或合唱歌曲，刘雪庵从"九·一八事变"后就开始写作，数量不算少，质量却不平衡。其中以在全面抗战爆发前后所写的《募寒衣》、《离家》和《上前线》(即《流亡三部曲》的第二、三部)等较好。从刘雪庵这些作品的音乐中可以看出，在举国上下团结一致的抗日斗争高潮和日益高涨的群众性救亡歌咏运动的影响下，他开始把握了时代的脉搏和群众的呼声，写出了比较新颖、具有真情实感而又通俗易唱的

群众性的作品。不过这样的作品终究在他的全部创作中只是少数。他的创作个性终究跟那些以整个身心都投入于群众革命斗争的音乐家（如聂耳、冼星海等）所写的作品不一样。

抒情性的独唱歌曲刘雪庵写得不多，也没有相对集中在哪个时期，但这些歌曲却比较鲜明地反映了他的创作个性，即在朴素、淡雅、平稳的风格中透出委婉细腻的抒情性。在他的这些作品中一般很少有强烈的激情，但旋律进行非常平滑、流畅、甜美，并具有一定的民族风味，比较接近江南一带的城市小调。其中象《飘零的落花》、《新婚的甜蜜》等就是这方面的代表作。

例 77：《飘零的落花》（见 216 页）

他有些抒情性的独唱曲写得比较精致，曲调与伴奏织体写得清颖，富于一定的形象，具有艺术歌曲的特点。他曾将这些歌曲选入歌曲集《湛露集》(1944 年在重庆出版)，其中象《追寻》、《红豆词》等当时经常被当作音乐会曲目演唱。另外象根据古诗词所写的《相见欢》(李煜词)、《忆后湖》(王陆一词）也写得很有特点。

例 78：《红豆词》开始(见 217 页)

刘雪庵于 1938 年曾为阳翰笙所编的话剧《李秀成之死》作了配乐，1941 年冬又为郭沫若所编的话剧《屈原》写了插曲及配乐。这两部话剧都是当时颇有影响的进步剧作，演出后在群众中影响很大。但是这两部戏剧的配乐与插曲的乐谱，除了《屈原》中一首独唱曲《惜诵》外，其余都已散失。

刘雪庵于 1934 年曾写了一首钢琴组曲《中国组曲》（内分“头场大闹”、“傀儡舞踊”、“西楼怀远”、“少年中国进行曲”四曲）。这首组曲曾受到当时著名俄籍作曲家车烈普宁（即齐尔品）的赏识，并将它带至国外推荐出版（该曲后曾在巴黎、日本均正式得到出版），后来也在国内的音乐会中经常演出。这首作品应该说是我国近现代音乐史上第一首写得比较好的钢琴组曲。作者成功地将民间锣鼓的音调、节奏，传统琵琶曲的和声织体，以及近代西方多

例七十七





声创作的技法和结构结合在一起，创作出四个具有各自生动形象而又相互鲜明对比的艺术整体。全曲又以其富于浓郁的民族风格给人们以深刻的印象。

例 79：a.《头场大闹》片断(见 218 页)

b.《傀儡舞蹈》片断(见 219 页)

这首组曲的第三曲，作者以西方的复调技法成功地写出了一曲具有我国民族风格的三声部赋格曲，这在当时来讲也是难能可贵的。

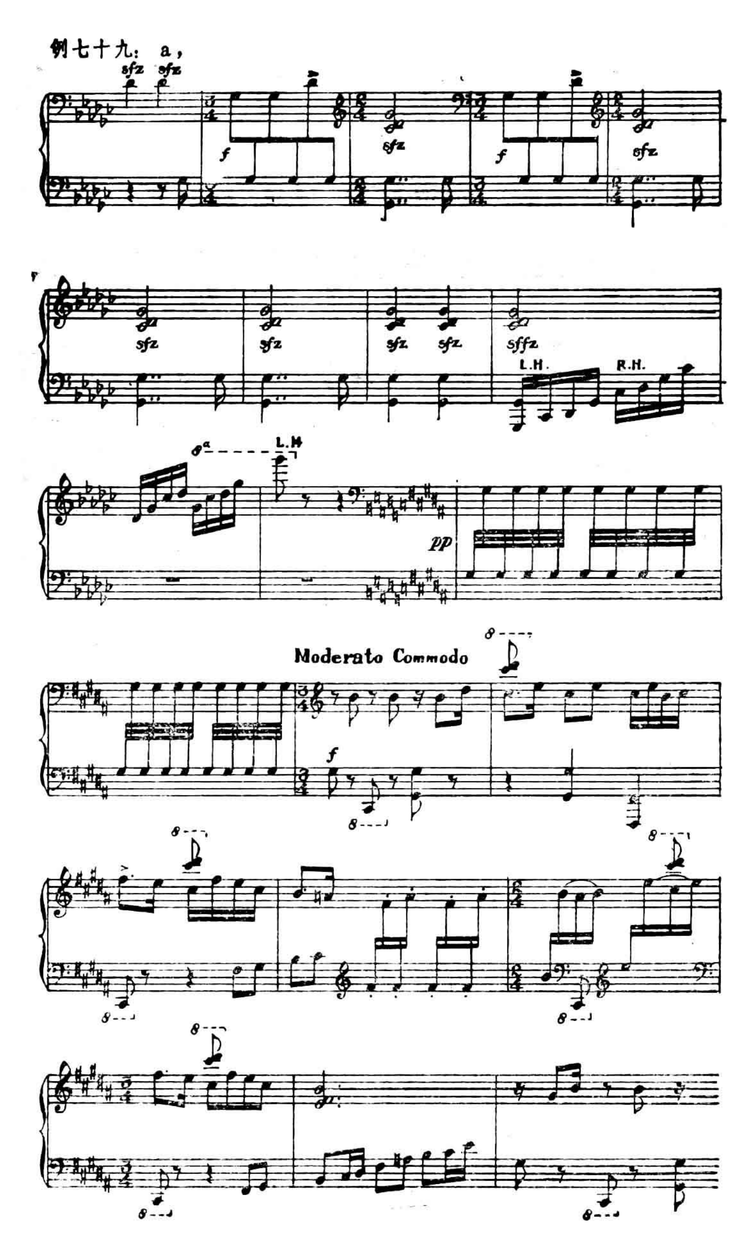
例 80：《西楼怀远》开始(见 220 页)

刘雪庵在 40 年代还写过一首具有中国民族特点的《小奏鸣曲》，以及根据琵琶曲《平沙落雁》改编的一首钢琴曲《南来雁》，说明他对器乐创作的民族风格也作了认真的探索。

* * *

综上所述，刘雪庵的一生是经历了复杂坎坷的历程。尽管在以

例七十九：a，



sfz
sfz
f
sfz
f
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sffz
L.H.
R.H.
8a
L.H
pp
Moderato Commodo
8
f
8
8
8
8
8
8
8
8
8



往复杂的革命斗争过程中，他曾在政治上有过左右摇摆，尽管他在这种摇摆过程中也曾写过一些不好的作品，但是，他的本质还是爱国的，而且是随着人民革命斗争的深入发展不断向正确的、进步的方向发展的。他的这种发展正是大多数中国人民从不觉悟到逐渐觉悟，最后跟党走向社会主义的典型反映。另外，他作为一个作曲家曾写过不少作品，其中大多数是比较好的，是在以往群众音乐生活中有过好的影响的。可是，解放以来，由于音乐界受“左”的路线的干扰，不仅在政治上曾给他长期不公正的对待，而且对他的音乐创作的评价也存在“抓住一点，不及其余”的片面性。长期以来他的一些好的作品在公开的出版物中被勾掉了，在实际的演出、广播、教学中也统统消失了。给刘雪庵以符合历史的实事求是的评价，恢复其应得的一席历史地位，这是历史唯物主义者应有的态度。

例八十



第十七章　陈田鹤


(1911—1955)

"一切音乐节目的广播，都应该含有音乐教育的意义；但是，过去各地民营电台，为迎合一般听众之低级趣味起见，往往播送不正当之歌曲，此不特无益于民众，且反有害。"

——陈田鹤

人们常说"文如其人"，不少严肃对待艺术的音乐家大多也如此。陈田鹤可以说是一个随着时代的推移和社会各种势力的纷争从旧社会走向新社会的典型的中国知识分子。在他所走过的曲折的人生之途中，几乎每走一步都在他的作品中留下了自己的脚印。其中有对现实的不满、对人民和祖国的爱，以及对理想的追求；但其中也有动摇、徘徊和安于现状的软弱的表现。不过，总的讲他是一位不爱虚饰、不好夸张的"诗人"。可惜他的不少有艺术价值的作品，已大多被人们遗忘了。

一

陈田鹤，原名陈启东，1911 年 12 月 8 日生于浙江温州永嘉县。自幼因家境清寒，他长期被寄养在外祖父家。8 岁开始入私

塾读书，9岁丧母，12岁毕业于永嘉县立模范小学，14岁毕业业于永嘉县立第一高小，15岁进入浙江县立第十中学。当时正值第一次国内革命战争的高潮，陈田鹤受“五四”以来新文化、新思潮的影响，渴望能出外干一番事业。为此他曾一时冲动自作主张跑到国民革命军第十七路军第五师政治部当了一阵准尉司书。不到半年他就跑回老家，立志从事艺术。先在家乡随当地的国画家学画，1928年9月，他考入永嘉县新办的温州私立艺术专科学校学习国画，后才转入音乐班，决心以音乐为自己的终身职志。在那里陈田鹤结识了“艺专”的校长、音乐家缪天瑞和在当地文艺界工作的中共地下党员施春瘦。在施春瘦的影响下，他阅读了普列汉诺夫、卢那察尔斯基、弗里契等马克思主义文艺理论书籍，并开始对音乐创作发生兴趣。1929年1月，该艺术学校由于经费无着而停办，陈田鹤即失学在家。同年秋他到上海，进入私立上海美术专门学校音乐系插班学习。第二年他与几位同学因替音乐系一位被解聘的老师打抱不平，与“美专”校方发生冲突而被开除。也就是这个原因，他才被迫将原名“启东”改为“田鹤”，报考了上海国立音乐专科学校，作为理论作曲科的选科生，随黄自学习。但这时他的家庭经济更加拮据，不仅无力支持他的学习，反而希望他能在外挣些钱补贴家用。他便开始以替学校抄谱、刻讲义以及在校外教私人学生等方式挣钱作为自己的学费及补贴家用。同样也由于生活所迫，他又不得不先后三次辍学，直到1936年才算勉强修毕应修的各门功课。这六年期间的境遇，使他增加了对大革命失败后国民党反动统治的不满。他同情贫苦人民、同情革命，但又对这一切缺乏深刻的认识，找不到正确的出路，因而他也曾象当时中国知识界的一部分人一样，在悲痛、失望、孤寂和彷徨中不能自拔。但是，30年代的上海又是抗日救亡爱国运动和左翼文艺运动的重要中心，革命的思想、进步的文化，也通过各种渠道对陈田鹤发生影响。他曾与“音专”

一些爱好诗歌的师生如廖辅叔、江定仙、刘雪庵等组织了一个"诗歌朗诵会"，一起学习和讨论鲁迅、郭沫若、戴望舒等人的作品。他还经常到著名的内山书店去阅读、购买进步书刊，并对苏联文艺十分感兴趣，对鲁迅、茅盾等人的著作推崇备至。

1936年8月，陈田鹤结束了在"音专"的学习，到济南省立剧院任教。不久，鲁迅在上海病逝，陈田鹤立即写了一首《鲁迅悼歌》(该曲发表时被迫改名为《哀挽一位民族解放的战士》)，以表达他对鲁迅逝世的悼念与哀思。1937年秋抗日战争爆发后，陈田鹤由山东回到上海，除了教私人学生及为电影配乐以维持自己生活外，他立即积极投入了抗日救亡的工作。他曾与刘雪庵、廖辅叔、江定仙等人共同组织了"中国作曲者协会"，热情从事抗日歌曲的创作，并创办以宣传推广抗日音乐为主旨的《战歌》月刊。当时在上海的救亡组织"文化界救国协会"工作的中共地下党员殷扬（即全国解放后上海市第一任公安局长扬帆同志），与"中国作曲者协会"保持着密切的联系，经常向陈田鹤等人阐述党的团结抗日的方针政策，并组织他们为抗战的需要写词谱曲。当时陈田鹤不仅自己努力写作了不少抗战歌曲，还动员未婚妻和她的父亲都来写反映抗战的歌词，然后由他去谱曲。他还在《战歌》上发表文章《保卫大上海运动中的歌咏工作》，大声疾呼要将抗日的歌声传播到每一条里弄和每一个近郊农村。

1938年上海沦陷后，陈田鹤带着家人转辗香港、海防、昆明等地，至1939年7月才到达重庆。开始他被国民党官方安排在教育部"音乐人员训练班"任教，后又被委任为教育部音乐教育委员会的《乐风》月刊的编辑。1940年后他即到新成立的国立音乐院任教，历任讲师、副教授、教授，并长期兼任该院的教务主任。自此以后，他的主要工作集中在音乐教学，他与进步文艺运动逐步产生一定距离，这对他当时的音乐创作曾有一定的消极影响，以致到抗日战争结束后他几乎完全停止了音乐创作活动。

1949年春他经温州到福州，在福建音乐专科学校任教。“福建音专”校方拟聘请他兼任教务主任，他坚辞不受。全国解放后，他曾在华东大学政治研究院学习了将近十个月。在那里他不仅系统提高了自己的政治理论水平，还认真总结了自己以前所走的曲折的道路和所受的各种影响，决心在自己的后半生为人民的音乐事业作出新的贡献。1951年后，他先后在北京人民艺术剧院、中央歌舞团及中央实验歌剧院等单位专事音乐创作工作，先后创作了《荷花舞》、《采茶灯》等舞蹈音乐及《森林啊，绿色的海洋》、《用友谊来保卫和平》等一批歌曲。他对新中国的现实给他的音乐创作带来新的生命无比感奋，曾表示:“人到40岁正是黄金时代，各方面已经成熟，正是丰产的时候。应该分秒必争，争取作出几部象样的歌剧来。”还说:“待我作出更大成绩时争取入党。”但在1955年10月30日，他却因结核病复发、又患心脏病而突然去世，终年才44岁。

二

陈田鹤的音乐创作活动从他1930年进入“国立音专”学习不久即开始，到1955年他逝世的20多年间，以现在能见到的实际资料为依据，共创作了约120多首作品。其中除大部分为歌曲创作外，还有钢琴曲、管弦乐、清唱剧、歌舞音乐、歌剧（包括儿童歌舞剧在内)、电影音乐、舞蹈音乐等等。但是，在他全部创作中取得突出成就的还是集中在歌曲创作领域。

人们认为黄自在他的“四大弟子”中最赞赏陈田鹤，这种说法不一定很全面、很可靠，但也有一定道理。因为在黄自生前，陈田鹤最早显露了他在音乐创作上的才能；而且他的创作风格和气质以及他有关发展我国音乐创作的观点，也与黄自最接近，尽管他几乎从来没有在文字上阐述过自己的创作见解。另外，陈田鹤由

于经济困难不得不经常停学，只要他有机会能听课，黄自都让他到班上随班学习，而且不收他的学费。因此，黄自在世时他就曾写过一首歌曲《献给黄今吾先生》，黄自逝世后他又写了一首带乐队伴奏的合唱曲《悼今吾宗师》，表达了他对黄自发自内心的无比崇敬和深厚感情。

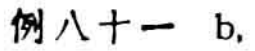
在“音专”学习的6年间，陈田鹤最先对抒情性艺术歌曲的创作发生浓厚的兴趣。他曾先后写了《谁伴明窗独坐》(向镐词)、《春归何处》(宋·黄庭坚词)、《良夜》(青主词)、《采桑曲》(古诗)、《天神似的英雄》(徐志摩词)、《牧歌》(郭沫若词)、《望月》(徐敬蘅词)、《山中》(徐志摩词)、《回忆》(廖辅叔词)、《秋天的梦》(戴望舒词)、《江城子》(宋·秦观词)等20多首艺术歌曲。这恐怕与他非常喜好诗歌，对诗歌颇有研究和自己的独到见解，以及他非常喜欢欧洲19世纪浪漫乐派舒伯特、舒曼、勃拉姆斯等人的艺术歌曲是分不开的。他的这些歌曲大多是对自然景色、民间生活的描绘以及对爱情的追求、思念和渴望，从而也抒发了我国当时相当一部分青年知识分子（包括他自己在内）对社会现实的感受和对理想的追求。他善于通过朴实优美的旋律、风格清新的和声、富于形象和个性的伴奏织体，以及编织得既简洁严整、又富于对比变化的形式结构，恰如其分地揭示出歌词所包含的深刻的诗意和情感。在这些歌曲的创作中，他把钢琴部分的写作摆在与声乐部分至少是同等重要的地位。因此，他的有些歌曲与其说是独唱曲，还不如说是声乐与钢琴的二重奏。从这一点讲，确实可以看出德国浪漫派作曲家舒伯特、舒曼和我国作曲家黄自的艺术歌曲创作对他的重大影响。例如他以徐志摩的诗所写的《山中》、以徐敬蘅的诗所写的《望月》、以郭沫若的诗所写的《牧歌》，都可以说是这方面的优秀代表作。

例81：a.《山中》前半

b.《望月》前半

例八十一　a,





月 呀, 月 呀, 你 皎 洁 的

光 明, 普 照 无 私 的

伟 大, 使 我 敬 佩 你 欢 爱 你!

以古诗为歌词的艺术歌曲,他创作得不多,但对这类作品他总是从揭示原词所蕴藏的诗意出发,精密构思合适的音乐形象。他的这些作品大多色调素淡、意境深远,具有明显的古朴清雅的格调。如他以唐代诗人张继的七绝为歌词所写的《枫桥夜泊》,钢琴的低声部完全重复人声部分那宁静含蓄、富于民族特点的旋律,而在钢琴的高音区则以明亮透剔的一串串和弦作为背景,并不时加进钟鸣式的低音,成功地渲染了夜阑人静、晚钟低鸣的诗中情境。

例 82:《枫桥夜泊》



但是在一些反映民间生活的古诗词艺术歌曲中，陈田鹤则有意识突出了明朗、纯朴、优美的民间特色。如他的《采桑曲》,就是一首突出的代表作。

除了抒情性艺术歌曲外，在黄自等人的影响下他也较早重视进行儿童歌曲的创作。他先后写了 20 多首儿童歌曲、1部儿童表演剧《皇帝的新衣》。他所写的儿童歌曲,无论就其歌词的语言、内容，或其曲调（包括节奏、音域等）和钢琴伴奏织体的写法，

都很细致地考虑到要符合儿童的生理和心理特点。这些作品的总的风格是明朗、乐观的，并带有一定的天真稚气；同时，他还根据不同歌词的要求尽可能在音乐上体现出各自的特色。例如在《三只小猫》中连续小跳进的主题音调，以及人声部分与钢琴部分不断作复调的模仿，突出了歌曲富于活力的性格；而在《米色白》中全曲的旋律进行是由开始两个动机作演绎性的展开，配以简朴的创意曲式的复调性伴奏织体，使人感到在单纯的儿童心灵中隐藏着一种亲切的悲痛。这首歌曲在音乐结构上的严谨、集中、精致，是我国儿童歌曲创作中所少见的。

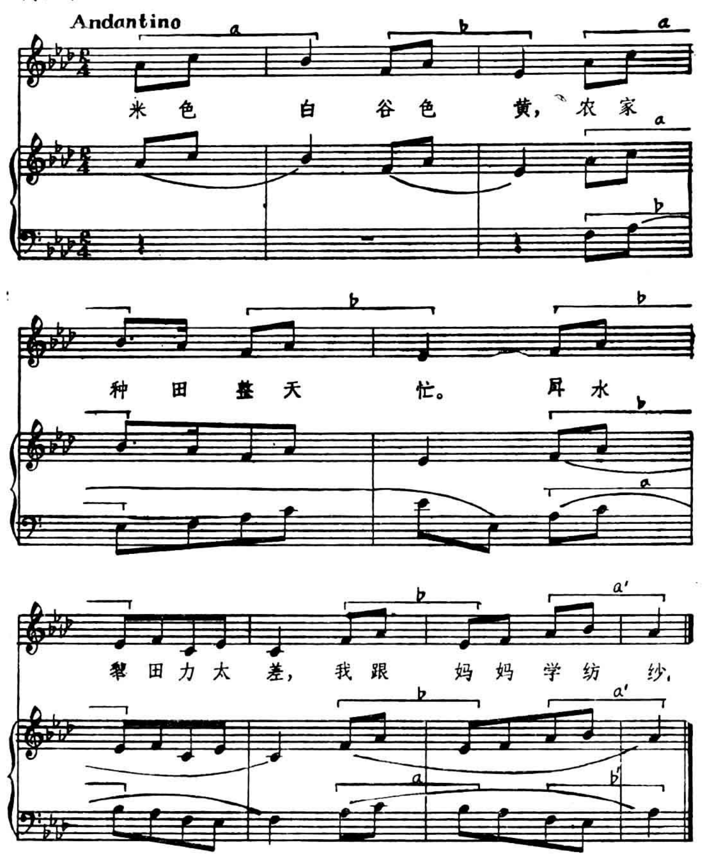
例 83:《米色白》（见 230 页）

随着左翼文艺运动及抗日救亡运动的发展，陈田鹤的音乐创作也随之扩及社会生活的各个方面。例如对鲁迅先生的逝世，他曾先后写了两首敬仰、哀悼鲁迅的歌曲，即《哀挽一位民族解放战士》（陈梅魂词、原名《鲁迅悼歌》，写于 1936 年 10 月鲁迅逝世不久，发表于《音乐教育》第四卷第十期）和《鲁迅先生周年祭》（廖辅叔词，写于 1937 年 10 月，发表于当时上海的《救亡日报》）。当时，在我国音乐界对鲁迅先生抱有如此深厚感情的作曲家还是不多的。

通过各个角度反映当时中国各阶层人民群众强烈要求救亡抗日，以及热情投入神圣的民族解放斗争，是陈田鹤这时期音乐创作的中心。尤其在 1937 年秋全面抗日战争爆发以后，他一连写了几十首各种题材内容的抗战歌曲，如《八一三战歌》、《跟着炮声前进》、《保卫上海》、《献给誓守闸北的八百壮士》、《女子进行曲》等。陈田鹤的这些歌曲大多用齐唱或简易合唱等较大众化的形式，曲调通顺易唱，情绪激昂有力。在这些抗战歌曲中，以《巷战歌》及《制寒衣》写得最突出，它们都是篇幅较长的独唱曲。

《巷战歌》（方之中词）是一首建立在同一主题基础上的、对比性二部曲式的歌曲。第一部分的音乐气息较短促，主题音调由低处随着感情的起伏逐步上升，形象地表现了四面出击的巷战勇士们

例八十三



的激动心情；第二部分的音乐气息较宽广，主题音调由高处反复缓缓下行，最后又层层走向全曲的最高点作结束，着重抒发这些战士对敌人的无比仇恨和坚强不屈的斗争意志。这两个部分的音乐的对比性很鲜明，各自的展开层层紧扣、起伏有致。同时第二部分的主题旋律又正是第一部分主题动机的扩大的变形，因而全曲在情绪发展上以及音乐本身的内在逻辑展开上，很自然地形成一个严密的整体。

例 84：a.《巷战歌》第一部分的主题

b.《巷战歌》第二部分的主题



《制寒衣》是一首咏叹调式的女声独唱曲，反映抗日战争初期一位妇女为前方战士缝制棉衣时的内心独白。这是一首以同一主题作三次不同展开的、抒情性与戏剧性相结合的声乐作品。第一段着重叙述她认真缝制寒衣时的心情，第二段着重抒发她进而想到也要以实际行动参加实际斗争的崇高心愿，第三段着重抒发她满怀着对前方英勇斗争的战士能胜利归来的赤诚祝福。全曲的旋律具有明显的抒情性，但主题音调及其展开不时出现大幅度的起伏，还出现了较多的调性转移，再加上自始至终配以密集的高音区柱式和弦的伴奏织体，使整个作品的音乐生动地表现了这位妇女内心蕴育着的澎湃如潮的激情。

例 85:《制寒衣》（见 233 页）

陈田鹤对戏剧音乐及大型声乐体裁曾表示过很大的兴趣。他在 1936 年曾为王泊生所作的歌剧脚本《荆轲》作了谱曲的尝试，但未及完成就因故中止了。后来他又先后为《血洒晴空》、《桃花源》(阿英编剧）等话剧写插曲、作配乐，还创作了一部清唱剧《河梁话别》(卢前词)、一部多乐章的大型声乐套曲《江流七转》(段熙仲词)。这些作品的题材内容都与抗日战争有联系。1954 年他又以“土地改革”为题材写了一部清唱剧《翻身组曲》。他曾表示很想创作一部象样的歌剧，但这一愿望在他生前未来得及实现。此外，他在四五十年代还写了不少合唱曲，如《战士颂》、《火线下之歌》、《蒹葭》(《诗经·秦风》)、《森林啊，绿色的海洋》和《用友谊来保卫和平》等。

器乐创作陈田鹤写得不多，在他全部创作中也不占重要的地位。值得提到的是，1934年他为响应俄裔著名钢琴家齐尔品来中国征求有“中国风味的钢琴曲”的比赛写了一首《序曲》，获了二等奖；1940 年在日寇对重庆的一次大轰炸中，他亲眼看到无数无辜的百姓死伤于敌机的狂轰滥炸，事后他很有感触地写下了一首钢琴曲，题名为《血债》。另外，他在山东省立剧院工作期间接触

例八十五



了京剧等戏曲音乐，他曾先后将戏曲曲牌《四宝揽工》、《夜深沉》的曲调谱写成管弦乐合奏。这可能是我国近代音乐史上具有首创性的探索之作，可惜这两部作品写出后始终没有演出过。他还为不少民歌作过改编，配上伴奏，其中以《在那遥远的地方》(该曲当时曾被称为"青海民歌"，现查明为王洛宾所创作的一首民歌风的独唱曲）一曲曾作为音乐会的保留节目获得极其广泛的流传。1953年他在中央歌舞团工作期间为歌舞队演出所编的一些舞蹈音乐中，以《荷花舞》和《采茶灯》的音乐写得最成功。1955年他又曾将著名古琴曲《广陵散》改编为管弦乐合奏，但这首作品也没有获得演出的机会。从这些为数不多的器乐作品中可以看出，陈田鹤一直比较重视将传统的民族民间音乐遗产，通过现代创作的技术给以新的创造，他的这些作品正是他自己进行不断探索的产物。

总之，陈田鹤是一位创作了相当数量、而且涉及面也相当广泛的作曲家。他的声乐作品、特别是抒情性的艺术歌曲，在30年代时就因其具有较高的艺术质量而为人们所注目。但是，他的多数作品后来实际上没有获得应有的重视而渐渐被人们所遗忘。帮助人们重新认识和全面评价陈田鹤的音乐创作，应该说仍是有意义的、有必要的。

第十八章　麦　新


(1914—1947)

“我们必须创造特点，我们希望每个作者去努力获取特点，我们反对‘一般化’和‘差不多’，可是同时我们决不能赞同脱离了现实生活，专在形式上去追求特点的偏向。”

——麦　新

“今天他们是‘豆芽菜’，明天将是‘大松树’。无产阶级新型的音乐家将从他们中间生长起来，他们将用音乐来给全世界描绘他们斗争的图画和奇迹似的生活。”

——麦　新

1982年6月初在内蒙古自治区科尔沁草原的一座巨大的烈士墓碑前，来自中央、各省市以及内蒙古自治区等文艺单位的有关领导和知名音乐家等一百多人，庄严肃穆地向烈士墓敬献花圈、默哀致礼。一位老大娘挎着一筐马莲花，领着一个小女孩也来到墓地前，捧了几捧土放到坟上，便唱起35年前老麦教会她唱的《农会会歌》。这时在墓地四周自发地聚拢足有3万多来自周围各区县的老百姓，附近林子里停放了约2500多辆毛驴车……35年漫长的岁月，没有冲淡这里蒙汉老乡及全国各地音乐工作者对这位音乐家的怀念之情！他就是靠自学成才、并以毕生鲜血洒遍

祖国大地的人民音乐家、中国共产党的优秀干部麦新同志！

一

麦新，原名孙培元，后改名孙默心，于1914年12月5日出生于上海浦东的一个职员家庭。他的父亲曾作过船票局的茶房，也开过卖开水的小店，后来在一家交易所的经纪局工作。他的母亲在一家丝厂做工。全家基本上过着小康人家的生活。麦新于1920年入小学，1926年入中学，他一直是一个学习刻苦、成绩优良、性格开朗的好学生。他父亲于1925年去世后，家境急转直下，他读完初二就不得不停学就业。经他姐姐多方走托，他才于1929年进入上海美商美亚保险公司当了一名练习生，实习期满后留作职员。与此同时，麦新又在西门英文夜校、李右之国文夜校及中华函授学校等补习英语及国文等。

“九·一八”、“一·二八”事变后，麦新与不少上海的爱国市民一起热情投入各种救亡抗日的活动，并开始认真阅读进步书刊。1935年5月，麦新参加了刘良模领导的著名的“民众歌咏会”，不久被选为该会干事会的主要负责人之一。在那里，他结识了孟波。同年冬天，他又参加吕骥领导的、上海救亡歌咏运动的领导核心——“业余合唱团”，并被选为该团的常委之一。从此以后，他渐渐成为上海救亡抗日歌咏运动的主要组织者之一。1936年春，麦新又参加了吕骥、孙慎等人领导的“歌词曲作者协会”和“歌曲研究会”，在那里他结识了冼星海，并向他学习了有关作曲和指挥的基本知识。麦新的歌曲创作和歌词写作活动也起始于其时。这时，他不仅热心地参加“民众歌咏会”及“歌曲研究会”等所组织的各种音乐活动，他还积极地到女工夜校去开展工人的音乐活动和革命宣传。由于深入工人的生活，他进一步认识到要使革命文艺与工人、农民群众密切结合，成为他们自己的斗争武

器，就必须想法使文艺更好地在群众中普及。为此他曾与孟波、联抗等人努力尝试方言歌曲的创作。他们的这个探索曾得到当时许多革命音乐工作者的重视和响应。

1935年冬爆发的“一二·九”爱国运动，以及中国共产党为组成抗日民族统一战线所发出的“八一宣言”，使1936年上海的救亡歌咏运动进入一个新的高潮。“民众歌咏会”成功地于6月7日在南市公共体育场举行了有1000多人参加合唱的救亡歌咏大会，大大鼓舞了上海各阶层广大群众的爱国热情，但也引起了帝国主义和顽固派的极度恐慌。不久，“民众歌咏会”被反动当局强令解散。但是，该会的干事会在麦新等人的领导下，仍定期每周秘密集会，并以“化整为零”的方式分成许多小组，深入到全市各歌咏团体内坚持活动，上海的救亡歌咏活动照常向纵深发展。例如他们曾联合了15个革命文艺团体，成功地挫败了当局的阻挠，胜利举行了“聂耳逝世一周年纪念会”。这时期如果刘良模不在上海，“民众歌咏会”的工作实际上就由麦新来负责。同年9月，麦新参加了由沈钧儒、史良等“七君子”所领导的“上海职业界救国会”。同年10月上海各界隆重为鲁迅先生逝世送葬时，正是麦新担任了这个数十万人巨大送葬队伍的歌咏总指挥。

为了满足日益发展的救亡歌咏运动的需要和冲破反动当局禁止各报刊、书店、印刷所刊登、出版、发行救亡歌曲的禁令，上海各救亡歌咏团体委托麦新与孟波来承担编辑出版救亡歌曲集的重任。他们在冼星海、吕骥、孙慎等人的热情支持下，仅用了一个多月的工余时间，克服了种种困难，废寝忘食地编印出了当时第一本专门登载救亡歌曲和革命歌曲的歌曲集《大众歌声》第一集。这本歌集的出版受到了广大进步群众的衷心欢迎，在短短几个月内连续重印了四版，并在第二年不得不着手编印它的第二集。

“七·七芦沟桥事变”揭开了全面抗日战争的序幕，进一步激起了麦新火一般的斗争热情。他不仅投入大量的救亡运动的实

际组织工作，还写下了著名的《大刀进行曲》和《中国妇女抗敌歌》等救亡歌曲，还在报刊上发表《把我们的生活严肃起来》和《亿万枝枪瞄准一个敌人》等短论，动员广大群众行动起来进行坚决的斗争，把日本帝国主义赶出中国去！同年9月，他根据党组织的决定，参加了由著名社会科学家、共产党员钱亦石所领导的“第八集团军战地服务队”。许多文化界的著名进步人士如杜国庠、石凌鹤、刘田夫、何家槐、林默涵、柳倩、王亚平等都参加了这个队，音乐方面则有孙慎、麦新和联抗等人。从此以后，麦新离别了他的故乡上海和他的亲人母亲，随着“战地服务队”辗转江、浙、湘、鄂、粤等抗日前线，去开展“友军”的音乐工作及民运工作。1938年1月在浙江江山，由刘田夫介绍，麦新正式加入了中国共产党。至1940年夏，在国民党部队内开展工作愈益困难，他不得不到重庆，经重庆、西安八路军办事处的介绍，于当年冬到达延安。

1941年初，他进入了延安“鲁艺”音工团，担任研究科副科长，并兼任音乐系党支部书记。1942年麦新与音乐系的程迈同志结婚。在“鲁艺”的几年，他除了担负大量党政工作外，并以极大的革命热情参加了当时的整风运动、生产运动、秧歌运动等，他还利用空隙时间坚持音乐创作和从事音乐理论批评的活动。抗日战争胜利后，他又响应党的号召，第一批离开延安到东北阜新地区，进行开辟新区的工作。

1946年，第三次国内革命战争爆发，麦新主动要求到通辽地区工作比较艰苦的开鲁县，从事发动群众、肃清“胡匪”、建立政权、巩固东北根据地、支援解放战争的实际群众斗争。他先后在开鲁县委、开鲁工农干校以及通辽“长江骑兵团”负责培训干部，开展“减租减息”的农村阶级斗争以及带领群众开展武装斗争等一系列的艰苦工作。1947年，他以开鲁县委组织部长兼宣传部长的身份，到开鲁县二次解放后被反动派破坏最严

重、斗争最复杂的五区蹲点。6月6日他在由县委开会回五区的途中，突然遭到大批“胡匪”的袭击，麦新为了保卫同志的生命安全、为了保卫县委的安全，命令随身的通讯员撤走向县委报告，由他一个人迎击敌人。当时正好遇上路过的一位解放军排长及两名战士，他们4人面对90多名残杀成性的亡命匪徒展开了激烈的战斗。经过几个小时的顽强战斗，麦新他们终因寡不敌众而壮烈牺牲，当时麦新才33岁！

二

麦新从1935年开始从事救亡歌咏活动，到1947年他牺牲为止的12年间，音乐工作实际上一直只是他的“业余”活动。他不象其他专业音乐家那样，曾经在专业音乐学校学习、受过长期的专业训练，或者可以以自己的主要精力去从事音乐活动。但无论在参加革命前作保险公司的职员期间，或是在他长期担任有关党政革命工作期间，他总是挤出时间来从事有关音乐方面的各种活动，包括创作和评论。即使在东北开辟新区的复杂斗争条件下，他也没有忘记尽一切可能把音乐创作结合到实际的群众斗争中去。他的全部有关音乐方面的知识和技能，都是靠他的刻苦自学和在工作中向有关的音乐工作者虚心学习，并通过自己的创作实践逐步获得的。

通过这12年的努力钻研，他除了在实际的音乐运动中做了大量卓越的组织工作外，还在歌词创作、歌曲创作以及音乐评论三方面都取得了可贵的成绩。

首先，他在歌词创作方面表现出杰出的创作才能，他的许多著名的歌曲都是由他自己作词的，如《大刀进行曲》、《马儿真正好》、《农民救国歌》、《农会会歌》等等。此外，象孟波的《牺牲已到最后关头》、吕骥的《保卫马德里》、冼星海的《只怕不抵

抗》和《九一八纪念歌》、孙慎的《缉私歌》等著名的歌曲，也都是由麦新作的词。他的歌词大多内容的针对性非常明确，文辞洗炼，形象生动，韵律贴切自然。所以，以这些词谱曲，唱起来字字铿锵有力、句句朗朗上口。《牺牲已到最后关头》就是一个典型。那是在1936年11月（“西安事变”爆发以前不久）全国上下一致要求不惜一切牺牲为民族的独立和解放向日本帝国主义进行抗击的关键时刻，蒋介石却在报刊上高唱：“牺牲未到最后关头，决不轻言牺牲”的论调。“歌曲研究会”的同志对此十分愤慨，纷纷要求写一首歌曲给予这一谬论以有力的反驳。不到三天，麦新就创作出一首具有强烈感染力、而且字字铿锵的政治性词作：

“向前走，别退后，生死已到最后关头；

同胞被屠杀，土地被强占，我们再也不能忍受！

亡国的条件，我们决不能接受！

中国的领土，一寸也不能失守！

同胞们，向前走，别退后，

拿我们的血和肉，去拼掉敌人的头，

牺牲已到最后关头，牺牲已到最后关头！”

（第二段词从略）

在麦新的歌词创作中，还有一些富于儿童特点的词作，它们大都具有性格化的语言和亲切可爱的形象，如《只怕不抵抗》、《马儿真正好》。

例：《只怕不抵抗》

“吹起小喇叭，达的达的达！

打起小铜鼓，得弄得弄冬！

手拿小刀枪，冲锋到战场。

一手斩汉奸，一枪打东洋，

不怕年纪小，只怕不抵抗！”

麦新的歌曲创作，至目前为止收集到的一共约90多首。《大

刀进行曲》是他最突出的一首代表作。这首歌曲创作于“七·七事变”爆发不久。全国人民从驻守芦沟桥的二十九军爱国将士坚决抗敌的英雄行为中受到极大的鼓舞。他们认识到只有团结起来全面抗战，才是拯救中华民族的唯一出路。特别是二十九军大刀队的战士挥舞大刀英勇杀敌的故事，使所有爱国群众感到无比的振奋和自豪。麦新这首歌曲的原稿标题下就写有“献给二十九军大刀队”的副标题。他在这首作品中把中国人民强烈的爱国激情和对日本侵略者的无比愤恨作了生动的概括。他成功地以富于动力性的节奏、直率粗犷的旋律以及一气呵成、浑然一体的严谨结构，淋漓尽致地表达了中国人民坚不可摧的战斗意志和气冲九天的民族自豪感。

例 86:《大刀进行曲》第一段



这首歌曲问世后曾立即受到广大群众的热烈欢迎并传遍全国各地，以至于在抗日战争中许多战士正是高唱着《大刀进行曲》奋勇冲锋杀向敌人的。

麦新也曾写过一些接近民歌风的抗日歌曲，如《农民救国歌》、《春耕小曲》、《红五月》等，当时也广泛流传于各抗日根据地。

儿童歌曲是麦新歌曲创作的一个重要方面。他曾多次表示自

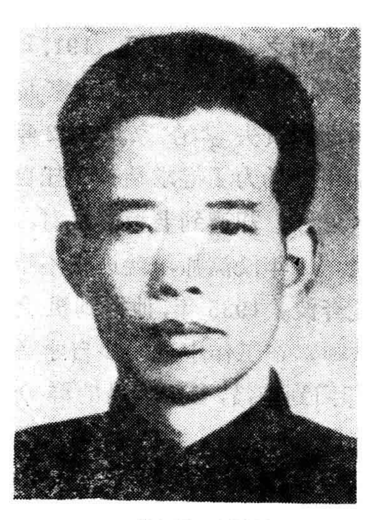
己对创作儿童歌曲的兴趣和志向。他认真研究了过去有关儿童音乐创作中的经验与问题，结合自己对儿童心理和生活的细微观察，力求创作出不同于过去黎锦晖式的、能反映新时代中国儿童精神面貌的、新的儿童歌曲。他着意通过明快的旋律、活泼的节奏，去刻画战争年代中国儿童那种热爱祖国的纯洁感情和乐观、开朗、朝气勃勃的感人形象。如他所写的《马儿真正好》、《勇敢的小娃娃》、《儿童哨》、《好同志，不要哭》、《保育院院歌》等等，都以其强烈的时代精神和饱满的激情深受当时斗争中成长的中国儿童的喜爱。

例 87:《马儿真正好》



麦新的音乐评论工作主要集中在抗日战争期间，他曾针对当时歌咏运动和音乐运动的形势写过一些短评，如《把我们的生活严肃起来》、《谈“特点”》、《新的聂耳在工农兵中生长着》等；他也曾写过一些带有工作总结和创作研究性的论文，其中以《关于创作儿童歌曲》和《略论聂耳的群众歌曲》最重要。

第十九章　费　克



（1917—1968）

“我不知道为什么自己会从《秋夜》走向《茶馆小调》，我只知道大家要什么，我就写什么。”

——费　克

“我是没有正式学过音乐的，我又没有足够的时间好好地自修。我主要地是搞戏剧，作曲是我的业余工作。……我也不会轻易原谅我自己的。我将不断地学习，不断地写。我将从写作中去学习，同时为大众、为表现大众呼声而写。”

——费　克

1947年田汉在一篇文章中有这样一段回忆：“在近年的合作者中过从最密的是费克先生。其实我认识费克也差不多十多年了。他是演剧队出身的，武汉时代他年纪还轻，我认识他是在桂林时代，那时他已参加了新中国剧社，演过我写的《秋声赋》的男主角。……我对费克的印象也总是憔悴忧郁的。而其实他原是个愉快活泼的少年，他甚至能使酒骂座。不过搞戏剧而参加战地宣传活动的过劳，营养不良，泥里一脚、水里一脚，常常会把一个健康的人磨成病夫，费克也不例外。”在我国近代音乐史发展过

程中，有那样一些年轻有为的青年，为了抗日斗争、投入人民革命的怀抱，在长期艰苦的革命工作中磨炼成一名革命文艺工作者；从民主革命的长期斗争中，他们"泥里一脚、水里一脚"地走向了新中国。但是，最后他却倒在"十年动乱"的血泊中含冤而死。这不仅是费克个人的悲剧，也是我们整个时代的悲剧！

一

费克，原名蒋晓梅，笔名费克、吴明之、刘中里等。1917年12月7日出生于湖北天门县的一个公务人员家庭。自幼因家境贫困，随父到江西南昌。小学毕业后即因贫失学在家。1932年他在南昌一家照相馆里当学徒，在那里开始为了寻求精神寄托自学了二胡、口琴。但他的这点点个人爱好，却遭到老板的反对，老板把他的二胡都给摔了。他气不过，二年没满师，就逃走不干了。回到家，又不得不为了生活到处奔波。1935年，他得到机会去江西上饶，当上了一名小学音乐教师，在工作中进一步自学音乐。1937年抗日战争爆发后，他立即回到南昌，参加南昌的群众救亡组织"抗敌后援会"，专门从事抗日宣传工作，主要担任教唱抗日歌曲及指挥等。在那里他结识了吴晓邦、何士德等文艺工作者以及曹珉同志。当时曹珉也在"抗敌后援会"，主要从事话剧表演，也参加唱合唱等。他们不久就产生了爱情，并结合在一起了。1938年费克与曹珉到长沙，经人介绍参加了军委会政治部"三厅"的"抗敌演剧九队"，并随"九队"到了广西桂林。当时费克在演剧队除了参加演戏外，主要搞歌咏指挥。由于他嗓音很好，又有音乐的天赋，他还经常上台表演独唱，也经常到桂林各单位去做群众音乐的辅导工作。这样，他的音乐水平也不断获得了较快的提高。

1941年"皖南事变"后，国统区的政治形势日益恶化，反动

派的黑手也伸进了“抗敌演剧队”，使他们的工作困难重重，甚至逐步威胁到“演剧九队”的人身安全。党为了保存这些进步的文艺骨干，由田汉、夏衍等人出面，把一些可能要受到迫害的演剧队员撤出，另成立一个“新中国剧社”，以“同人职业剧团”的名义坚持在国统区开展进步文艺活动。费克夫妇随着杜宣、瞿白音等人都转入了“新中国剧社”。不过当时他们的生活比在“演剧九队”时更加艰苦了，有时连维持最低限度的温饱都得不到保证，只能靠党组织及文艺界朋友（如田汉、光未然等）的帮助来渡过这重重的困难。

费克从事音乐创作大概就起始于在桂林“新中国剧社”期间。他自学了有关音乐创作的知识，也不断收集、积累创作的素材。最先表露出他的音乐创作才能是在桂林进步文艺界为保卫大西南而发动的“献金运动”中，他为话剧《怒吼吧桂林》写了《献金运动歌》、《卖花曲》、《滨湖月》（均由安娥作词）等插曲。1944年在国民党反动当局搞“湘桂大撤退”时，费克等人不得不随“新中国剧社”从桂林几乎是步行经柳州、贵阳、到达安顺。一路上他们目睹了这场所谓“大撤退”中老百姓所受到的难以形容的苦难和国家、人民财产遭受的重大损失。在安顺，他们与那里的“演剧四队”一起共同创作了一部朗诵诗剧《岁寒曲》（由瞿白音编剧，费克、舒模、孙慎等人作曲），无情揭露了反动政府在这一撤退中的腐朽，表现了他们对受难人民的深厚同情和对反动派的无比愤慨！就在他们到达安顺不久，由于长期路途的颠簸和营养太差，他们都病倒了。最惨痛的是费克的两个孩子因此得了传染病，在不到一个礼拜之内因得不到适当的治疗而相继夭折在医院。田汉回忆这事时曾有这样的记载：“我由贵阳入滇过安顺时，特别到一个医院楼上去看他们夫妇，我们握着手久久不语，因那时我实也寻不出安慰他们的话来。”

1945年，费克随“新中国剧社”一起到达了昆明，受到了昆

明进步文化界人士陶行知、李公朴等人的热情欢迎。在一次他们与昆明进步人士的联欢演出晚会上，费克创作的著名的讽刺性说唱歌曲《茶馆小调》得到听众强烈的反响，演出后立即不胫而走传遍各地。后来他又成功地创作了揭露国民党政府在经济上腐败透顶的讽刺歌曲《五百块钱》(针对解放战争后期反动政府搞欺骗性的所谓"金元券"币制改革从而造成更大的经济崩溃，群众又将该曲改名为《五块钱》)和揭露国民党政府扼杀人民民主的歌曲《为什么》等。

抗日战争的胜利并没有给中国人民带来一个民主自由的新中国。国民党反动派蓄意制造了重庆的"校场口事件"，著名民主战士李公朴、闻一多在昆明相继被暗杀，"西南联大"许多进步学生也受到残酷迫害。为此费克在当时特为受难同胞进行募捐举行了一场专场的独唱音乐会。1946年，"新中国剧社"面临新的困难，一些人去了香港，费克等人在党组织的安排下到了上海。不久，"新中国剧社"即自行解散。此后，费克先后为田汉的电影《忆江南》、阿英的舞台剧《海国英雄》等写了不少插曲。在于伶的帮助下，他还编印出版了一本自己所创作的歌曲选集，名叫《大众歌声》。

1948年在解放战争取得不断胜利的形势下，国民党反动派在上海开始了对进步人士的大搜捕，费克的名字也上了黑名单。党组织考虑到他的安全，通知他立即离开上海到苏北解放区。费克化装成一个卖药的老头，经南通顺利到达了苏北，投入了久以盼望的党的怀抱。他一到解放区就写了一首《我们的歌》，热情唱出了他多年积压在心中的愿望，由衷地表达了他内心的喜悦与愿望。"三野"的领导粟裕同志亲笔给他写了信，安排他到第三野战军的第二十三军去作随军记者，后来又随军南下，在"苏南日报"、"苏南文联"工作。

费克在华东解放区的几个月间，又为解放战争的胜利进行创

作了一批新的歌曲。

中华人民共和国成立后，费克先后参加了“土改”、“镇反”等运动，还以作曲家的身分奔赴朝鲜前线，直接参加了“抗美援朝”的斗争。在这些实际的斗争中，他都热情地创作了一批批的新作品。从朝鲜回来后，费克正式参加了中国共产党，并先后担任了中国乐音家协会江苏分会、江苏省锡剧团、江苏省歌舞话剧院、《江苏音乐》月刊编辑部以及江苏省委宣传部文艺处等单位的领导职务。他的艺术实践活动，也从音乐创作扩及到锡剧音乐的研究和改革，话剧剧本的写作，以及电影的配乐等更为宽广的领域。1962年文化部在广州召开的“全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会”期间，周总理曾很高兴地见到了费克，并说：“费克同志的《茶馆小调》我也唱过，很好，群众很欢迎。希望你创作出更多的好歌。”可是，这位为我国革命文艺事业作出卓越贡献的革命战士，这位广大群众所爱戴的音乐家，在“十年动乱”期间却被“四人帮”及其追随者诬蔑为“反革命的别动队”，受到了残酷的迫害。费克终于在1968年12月含恨死于南京，时年仅51岁。

二

费克的音乐创作大体可分为民主革命时期与社会主义革命时期两个阶段。前阶段他的音乐创作大多是为配合演剧队的演出需要（包括后来为一些戏剧、电影所写的插曲在内）而写的，共计约五六十首。其中以《茶馆小调》、《五块钱》、《为什么》、《哀金城江》、《疲劳的憧憬》、《鸡鸣曲》、《采茶歌》、《我们的歌》等等，曾在当时的群众革命斗争中产生过较大的影响。这时期的主要作品大多收编在他1947年所出版的歌集《大众歌声》中。在这些音乐创作中可以看出，他一贯注意音乐语言的民族化、群众化，善于从我国传统音乐中汲取具有鲜明特性的音调和节奏，旋

律进行非常朴素流畅，词曲的结合非常自然。仅从这一点上讲，可以看出费克在聂耳的《慰劳歌》、赵元任的《西洋镜歌》、张曙的《丈夫去当兵》和冼星海的《梁红玉》等作品的基础上又大大跨进了一步。例如由他自己作词作曲的讽刺歌曲《五块钱》就充分体现了费克的这一创作特色。

例 88：《五块钱》前半



《茶馆小调》是费克在民主革命时期群众影响最大的代表作，写于 1945 年初。该曲的词作者即"新中国剧社"的樊式庚（笔名长工）。原词只写了现曲的第一、二大段（即从开始叙述茶馆的情况，到茶馆老板的独唱唱完为止），现曲第三大段的词是费克写的。费克加上这个段落，把全曲的发展引向情感发展的高潮，

点出了全曲逻辑发展应得出的合理结论，唱出了在阴暗重重的反动统治下广大人民压抑在胸的心声。全曲音乐长达70多小节，不仅有场景的一般叙述和生动描绘，也有对胆小怕事、但又善良温厚的茶馆老板复杂心情维妙维肖的形象刻画，还有广大群众对在反动统治下到处盛行所谓“莫谈国事”的政治局面的无比愤慨和有力声讨！作者把如此丰富的生活内容和感情变化完全用音乐（主要还只是靠旋律的进行）组织成一个感情起伏有致、结构层次分明、富于感染力的艺术整体，而且词曲结合得那么贴切自然，不能不使人们对费克的艺术创造才能表示惊服！

例89：《茶馆小调》中间一段（见250页）

类似的情况还可以从费克所写的一些戏剧、电影的插曲中看到。例如男高音独唱曲《鸡鸣曲》、女声独唱与合唱曲《罗大嫂和王二姐》以及讽刺歌曲《官》等等。

在费克的歌曲创作中也有一些作品具有清新朴实的民歌风，旋律的进行优美婉转，整个作品饱含着十分动人的抒情性。如他的《菜花黄》、《采茶歌》、《卖花曲》等。从中可以看出他不仅非常熟悉我国的戏曲、说唱音乐，而且对我国大江南北的民歌、山歌也有深刻的了解。他很巧妙地把这些民间音乐的宝贵因素巧妙地糅合进自己的音乐创作中，写出了一曲曲十分亲切动人的音乐诗篇。

例90：《菜花黄》开始一段（见251页）

费克为诗剧《岁寒曲》所写的两首插曲《哀金城江》和《疲劳的憧憬》都是合唱曲。费克在这里着重表现了人民在战争中遭受的苦难，以及他们对反动政府卖国行径的痛诉和对在中国共产党领导下的敌后抗日根据地的向往。前者在音乐上句句饱含深刻的沉痛，后者在音乐上通过对场景的生动描绘，表达这些被抛弃的人民在路途中的痛苦和对前途的希望。作者在两首作品的合唱处理上都尽可能注意采取简朴易唱的原则，避免用过分复杂的手法

例八十九



来写。因而，它们在当时的群众歌咏活动中能受到较广泛的欢迎。

全国解放后，费克虽然长期担负着行政领导工作，但他仍结合现实的需要写了不少歌曲（也不下五六十首），并对锡剧等民间音乐的改革做了不少工作。这些作品除了收在一本歌集《农村歌曲》付诸出版外，大多数散见在报刊中。其中以部队歌曲《英



雄的阵地英雄的炮》、方言歌曲《大家努力来生产》、齐唱曲《撒开天罗地网》和《姐姐妹妹下田忙》、电影插曲《河北好》及民歌改编曲《拔根芦柴花》等在群众中有较大的影响。例如经他改编的苏北民歌《拔根芦柴花》比原民歌增加了16小节的音乐，他在上下两段的结构中添了一个中段，但这三段音乐却天衣无缝地凝成一个整体，仿佛原民歌本来就是那样的。又如经他改编的锡剧基本腔调“新大陆调”与“新簧调”都已被锡剧艺人所广泛接受，而且从此以后已变成公认的锡剧音乐的基本腔调。从中也可以看出他在我国民间音乐方面所具有的深厚素养。

第二十章　谭小麟



(1911—1948)

“艺术上的遗产和物质上的大不相同。文化象是接力赛中的火炬，你必须接受过去的，才能再进一步地创造未来的。”

——谭小麟

“他（指亨德密特）总是鼓励大家发展自己的个性，所以在作曲的实践上并没有什么亨德密特派。再说，即使有此一派我也不愿意做，因为我觉得我不应该象亨德密特。首先我是中国人，不是西洋人。我应该有我自己的民族性。其次，我是我，他是他，也不是任何别人，我应该有我自己的个性。”

——谭小麟

在我国近代音乐发展过程中，有一位音乐家，他是如此地热爱自己的创作工作，从不满足于自己已得的成就，孜孜不倦地为艺术创作上的创新刻意求精，深受他的老师、著名音乐大师亨德密特的赏识；他又是如此地忠诚自己的教学工作，为了教好自己的学生不惜贡献自己的一切，深受他的学生们的崇敬。可惜，羸弱的体质、过度的疲劳，在刚刚开始将自己长达十四年的学习收

获付诸培养下一代音乐人材的事业不久，他却被病魔一下夺走了生命，使所有认识他的朋友和学生都深感惋惜！ 这位音乐家就是国立“上海音专”的作曲教授谭小麟！

一

谭小麟，原名肇光，原籍广东。1911年出生于上海一个颇有家产的封建家庭，但他实际上是其父母的唯一的“抱养子”。由于家庭的影响，谭小麟不仅自幼受到较好的传统文化的熏陶和正规的学校教育，他还自幼酷爱我国传统古乐和各种民间音乐。从7岁起他就开始学习二胡和琵琶等民族乐器，11岁时就开始尝试作曲。1932年他考入上海国立音乐专科学校，先是主修琵琶，师从浦东派琵琶大师朱英。他的成绩在该科学生中始终名列前茅。同时他又兼学理论作曲，师从黄自。他在“音专”先后学了7年，直到黄自逝世。在这7年间，他经常参加音乐会的演出（主要演奏琵琶），他还热心支持黄自等人发起组织的“音专”师生业余管弦乐团，定期在他家里进行排练等活动。

1939年他赴美深造，先在欧伯林大学音乐学院随诺曼·洛克伍德教授学习了一年作曲，后又转到耶鲁大学音乐学院，学习了18个月，被一位教授认为“没有才能，不能学音乐”而要他退学。当时著名作曲大师亨德密特正在耶鲁大学音乐学院任院长，他亲自审阅了谭小麟所写的作品，认为谭小麟很有才华。亨德密特不仅把他留了下来，还收到自己的作曲班亲自给以指导。谭小麟才又随亨德密特整整学了4年，并被视为亨德密特的得意门生。1943年，谭小麟的作品《小提琴与中提琴二重奏》演出成功，获得了耶鲁大学的奖学金。1944年，该曲在芝加哥再次演出，并由亨德密特亲自演奏中提琴，事后还被灌制了唱片。亨德密特还演奏了谭小麟的另一作品：为中提琴和竖琴所写的《浪漫曲》。1945年

亨德密特又先后两次指挥演出了谭小麟的合唱作品。谭小麟另一部作品《弦乐三重奏》还获得了著名的杰克森(J·D·Jackson)奖，被誉为“一部杰出的室内乐作品”。1946年4月底，在亨德密特的鼓励下，谭小麟在纽海文举行了中国乐器独奏会，当地及纽约的报纸都作了热情的报导，认为是一次“东方征服西方”的壮举。

1946年秋，谭小麟学成返国，任国立上海音乐专科学校作曲教授并兼理论作曲系主任。由于他学识渊博，在教学中能细心体察每个学生独特的气质、风格和艺术倾向，既循循善诱，又不辞辛劳地给以悉心教导，深受学生们的爱戴。例如有一次他为两个学生改作业，从黄昏一直改到深夜，他怕这两位学生太疲倦，就安排他们在他家里睡觉休息，而他自己则继续在琴上改他们的作业，一直到天亮把学生叫醒为止。另外，他总是积极支持学生们所组织的活动，热情参加学生们的集会，主动为这些活动所需的经费捐款，甚至为了支持学生而与校方发生冲突。如在1947年冬，理论作曲系的学生在进步文艺运动的影响下，打算不通过校长批准举行“民歌及创作歌曲演唱会”，并拒绝送审节目，他因支持学生的举动而多次遭到当时的校长的斥责，甚至还遭到要被辞退的威胁。对这一切来自官方的压力，他都置之度外，仍热情地为这个演出的成功尽了自己最大的努力。除此之外，他还无微不至地关心学生的生活，经常在经济上帮助家境清贫的学生。其实，当时谭小麟自己在生活上也有一系列的难处，他的父亲和妻子先后病逝，留下老母和两个孩子要他负担，还面临一大堆的家庭内部争夺遗产的矛盾要去处理。为了支撑这个摊子，他还不得不靠教一些私人学生和尽量节省生活开支来维持全家的生活。但在这种情况下他还为一位家境贫困、又经常生病的学生偷偷付了几百元所欠的住院医疗费，而且还准备要这位同学毕业后万一找不到职业时住到他家与他一起生活。当时国统区白色恐怖日益严重，他担心自己的学生被国民党特务抓走，曾跟他们讲：“你们随便那个同

学，要是有危险，都可以到我家来躲避。……培养一个人材不容易，不能轻易让他们（指反动派）摧残掉。”

谭小麟爱护学生胜过爱护自己，他忍受着家庭的烦恼、经济的拮据不知疲倦地工作，最后终因身体虚弱抵御不住疾病的侵袭，于1948年8月1日病逝于上海医院。这时他才37岁，在“上海音专”仅工作了两年不到。

对谭小麟的过早离开人世，所有他的学生和友人都感到无比痛惜，当时他们曾决定集资出版《谭小麟曲选》以示纪念。为此，谭小麟的作曲老师、当代世界著名的作曲大师保罗·亨德密特于同年11月7日曾为之写了一篇充满深情和高度评价的序文：“……我因为他是一位杰出的中国乐器演奏高手而钦佩他。……他对西方的音乐文化和作曲技术也钻研得如此之深，以至如果他能有机会把他的天才发展到极限的话，那么在他祖国的乐坛上，他当会成为一位优异的更新者，而在中西两种音乐文化之间，他也会成为一位明敏的沟通者。如果他的作品之出版能激励其他有才华的中国音乐家为他们祖国音乐的利益而继续前进，并使他们也获得一种象他那样的品德高尚、责任心切的艺术态度的话，那么这个可爱的人和朋友，他的一生、他的作品，以及他生前所受的苦楚，也就不算枉费了……”（根据杨与石的译文摘选）但是，这个曲集当时没能如愿出版，而直到1982年才由人民音乐出版社出版了一本《谭小麟歌曲选集》，他的一些室内器乐的代表作则至今还没有出版。

二

作为一位作曲家，谭小麟从1932年入“国立音专”到1948年他病逝的16年间，他曾留下了为数不多的音乐创作。一般认为他的创作大体上可以他1942年跟随亨德密特学习作曲分为前后两个时期。在前期的10年间，他的作品除了在“音专”所写的民乐曲《湖

上春光》外，主要是在美国学习初期所写的一些声乐作品。其中有根据宋代诗人朱希真词所写的男声二重唱《金陵城》和男声独唱《春雨春风》，根据唐代李白的诗所写的无伴奏女声三重唱《清平调》以及无伴奏混声四部合唱《江夜》等。在后期的6年间，他写下了标志其艺术逐步走向成熟的一系列作品。其中有著名的《小提琴与中提琴的二重奏》、《弦乐三重奏》，为中提琴与竖琴而写的《浪漫曲》以及为长笛、单簧管、大管所写的《木管三重奏》，还有艺术歌曲《自君之出矣》（唐·张九龄诗）、《彭浪矶》（宋·朱希真词）、《别离》（郭沫若词）、《正气歌》（宋·文天祥词）和以民谣为素材所写的艺术歌曲《小路》和《送情郎》（以双重二胡伴奏），以及合唱、轮唱曲《鼓手霍吉》（哈代诗）、《挂挂红灯哦》（刘大白诗）等等。

从谭小麟早期的音乐创作中就可以看出他对我国传统音乐的深厚感情，他除了直接从事民族器乐的创作（这在当时的专业音乐界是不多见的）外，还在他所写的声乐曲中也大多采取古代诗词作为题材，并力求探索具有民族特点的多声音乐风格。例如在无伴奏女声合唱《清平调》中可以看出黄自的清唱剧《长恨歌》对他的影响（尤其是对自由模仿复调手法的运用），但也可以看出他在力图使作品体现出清淡、古朴风格的前提下，比黄自更大胆地以调式和声的思维来突破大小调功能和声体系的强大影响。男声独唱《春雨春风》是谭小麟声乐作品中比较有演出效果的一首作品，有着现代印象主义音乐那种优美、灵巧的韵味和富于律动感。但是作者自己对这首作品并不满意，认为不仅在技法上不够洗炼，作品感情的深度也不够。由此可知，谭小麟对自己的创作的要求是相当严格的。

谭小麟后期的音乐作品大多是在跟随亨德密特学习期间、并融会贯通亨德密特的现代作曲理论与体系后所创作的。这些作品（无论是器乐、声乐，也无论是独唱、合唱）都带有明显的力图突破

浪漫派与印象派强调感情和色彩的风格影响，摆脱欧洲传统音乐以大小调（包括其五声调式）功能和声体系为主的调式格局的束缚，以达到根据内容的要求自由运用乐音(全音或半音)、节拍、节奏以及各种层次不同的线条的结合（包括传统和现代意义的各种和弦、复调），使这些音乐的因素都按作者所要求的逻辑结构和表现要求形成一个极其严密、精炼的艺术整体。由此可知，他倾向于承认广义的调性思维的20世纪“新古典主义”，而不赞同当时西方“现代派”中无调性、十二音系列、微分音等等的主张。此外，正如谭小麟所强调的：“我应该是我自己，不应该象亨德密特”，“我是中国人，不是西洋人，我应该有我自己的民族性”，他把自己最大的努力主要倾注于运用20世纪现代音乐创作的新材料(非传统的和声语言和节奏等等）和新技术，力图写出具有中国古典音乐气韵的、内涵丰富又神骨清秀、淡泊、隽永的新型的室内乐。为此他不惜在创作中反复推敲、刻意求精，而决不去追求音响的华丽甜美和艺术情趣的所谓“剧场效果”，哪怕他的作品不能为多数音乐听众所接受他也不在意。例如根据唐代诗人张九龄的诗所写的艺术歌曲《自君之出矣》就是那样的一首代表作。

例91：《自君之出矣》（见258页）

在这首作品中，几乎每个音的运用都经过认真细致的推敲，作者以十分朴素简练的手法生动地刻画出一位普通妇女对其外出远行的亲人的真挚感情和深切思念。作品的结构既前后一贯、丝丝入扣，又层次分明、起伏有致；作品的和声语言非常新颖、统一，基本上确立在以C音十三和弦（省略七音和十一音）为核心的基础上。因此，这首作品的调性是明确的，但它与传统功能和声的调性概念很不相同，它是根据第一句旋律的音所构成的；而且全曲的和声布局完全是根据这个核心、并随着旋律的展开和情感的要求加以演变的。

类似的情况还可以从谭小麟以民歌作为素材所写的艺术歌曲

例九十一



里看到。例如以内蒙民歌为素材所写的《小路》。作者对原民歌的曲调和歌词都保持原貌不改，主要通过新颖别致的钢琴伴奏把歌曲所要求的中国式的亲切温情作了恰当的渲染。这里作者有意运用曲调和伴奏的“交错节奏”，使歌曲的音乐增加了深长的意味。

例 92：《小路》



后期的声乐创作，只有在《正气歌》中他又恢复运用了大小三和弦和七和弦的和声语言，这可能是由于歌词要求在和声上具有较为丰满、宏伟的音响效果所决定的。但作者对这些三度叠置的和弦的处理仍大大突破了传统的规范，而且在结构上采取了多层次相结合的原则，整个使人感到蕴藏着一种气贯冲天的坚贞与豪情！

例 93：《正气歌》后半



谭小麟在亨德密特的直接指导下曾创作了几部室内器乐重奏曲，其中《小提琴与中提琴二重奏》和《弦乐三重奏》曾得到亨

德密特本人及美国音乐界的高度赞赏。这两首作品除了表现出作者在复调创作技法上的纯熟精深外，也以其风格上鲜明的民族特色而为人们所注目。他的这些作品也是我国近代室内乐努力摆脱传统欧洲风格的影响、开始走上一条真正的艺术创新之路的标志。

例 94 :《小提琴与中提琴二重奏》开始 8 小节



总之，谭小麟是我国近代音乐史上力图使 20 世纪现代作曲技术同我国传统文化有机结合的一位突出的先行者。从他所留下的为数不多的作品中可以看出，他自始至终保持着一种对待艺术创作的非常可贵的创新精神和严肃态度，以及一种对祖国人民、对祖国的文化和对音乐艺术创作的近乎赤诚的深厚感情。因此在他的这些作品中体现出一种远远超过他的前辈（如萧友梅、赵元任、黄自等）的强烈的个性和新颖独特的民族风格，同时也为后人在音乐创作上积累了不少富于启发性的、值得深入探讨的宝贵经验。